

Rodina motivem a inspirací fotografa

Kateřina Měšťánková

Bakalářská práce
2010



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Kateřina MĚŠŤÁNKOVÁ**
Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Reklamní fotografie**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Rodina jako zdroj inspirace

2. Praktická část:
a) katalog výrobků nebo služeb: Kept memories
b) volný výstavní soubor: Self – portraits

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

rozsah práce: min. 25 stran textu + ilustrace, použitá literatura.

Součástí obhajoby práce je přednáška včetně obrazové prezentace na dané téma teoretické části Bakalářské práce v rozsahu 10 – 15 min. Přednáškou se nerozumí přečtení obsahu práce.

2. Praktická část:

a) katalog výrobků nebo služeb: celkem 12 –15 fotografií – formát 24x30 jako maketa s grafickou úpravou + stejný počet zdrojových fotografií ve formátu 30x40 cm pro výstavu nebo odvozený formát

b) volné fotografie – výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií (explikace + písemná obhajoba), min. 10 ks fotografií v archivní kvalitě, výstavní formát (min. 50x60 cm), libovolná technika, adjustováno + písemná obhajoba cca 2 str. textu.

Současně budou všechny části praktické i teoretické práce odevzdány v digitální podobě na 3ks CD v daném rozlišení v předepsané kvalitě.

Rozsah práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

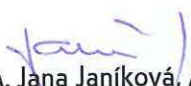
Seznam odborné literatury:

Doporučené zdroje:

veškerá dostupná odborná literatura a webové stránky vztahující se k tématu po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí teoretické části: **MgA. Jan Jindra**
Ústav reklamní fotografie a grafiky
Vedoucí praktické části: **Mgr. Lucia Fišerová**
Ústav reklamní fotografie a grafiky
Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2009**
Termín odevzdání bakalářské práce: **17. května 2010**

Ve Zlíně dne 11. ledna 2010


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




doc. MgA. Jaroslav Prokop
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 12.5.2010.....

Kateřina Měšťánková Měšťánková.....
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevýdělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Námětem práce jsou fotografové pracující s vlastní rodinou. Porovnávám zde jednotlivé přístupy k tomuto tématu a snažím se najít odpověď na otázky: proč mohou být rodinné snímky pro nezúčastněného diváka zajímavé? V čem je jiné vnímání fotografií, pokud divák ví, že zobrazovaní jsou s fotografem pokrevně svázáni?

Klíčová slova: rodinná fotografie, rodinné album, fotografie vlastních dětí, partner modelem

ABSTRACT

The name of my bachelor work is 'Family as a motive and inspiration for photographers'. It is about photographers working with their relatives. Work presents different approaches and answers following questions: Why should family pictures be interesting for uncommitted audience? Does the knowledge of blood connection between photographer and a model influence the perception of the photography?

Keywords: family photography, family album, photographs of own children, partner as a model

Poděkování

Děkuji za vedení teoretické bakalářské práce panu MgA. Janu Jindrovi, za rady a konzultaci paní Mgr. Lucii Fišerové a BcA. Petru Willertovi. Poděkování také patří rodině, přátelům a blízkým za trpělivost a pomoc při její realizaci.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použila.

Ve Zlíně 15.5.2010

OBSAH

ÚVOD	8
1 ASPEKTY RODINY	10
1.1 PŮVOD SLOVA RODINA, VYMEZENÍ POJMU	10
1.2. VÝVOJ RODINY Z HLEDISKA HISTORIE.....	11
2 RODINNÉ FOTOGRAFIE V TOKU ČASU	13
2.1 PŘECHOD OD MALÍŘSTVÍ K FOTOGRAFII, PORTRÉTNÍ VIZITKY	13
2.2 FENOMÉN POSMRTNÝCH FOTOGRAFIÍ	15
2.3 ŠÍŘENÍ FOTOAPARÁTŮ MEZI BĚŽNÉ UŽIVATELE	16
2.4 PRVNÍ RODINNÁ ALBA, RODINNÁ ALBA DNES	16
3 THE FAMILY OF MAN	19
4 VOYER V KAŽDÉM Z NÁS.....	21
5 VLASTNÍ RODINA JAKO OBJEKT ZÁJMU	24
6 PARTNER MODELEM	36
7 FOTOGRAFIE VLASTNÍCH DĚTÍ.....	46
8 VÝZNAM RODINNÝCH ALB	52
ZÁVĚR	54
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	55
SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	57
SEZNAM CITACÍ.....	58
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	61

ÚVOD

Fotografie. Pro většinu lidí médium sloužící k zachycení podoby nejbližších, ke zdokumentování rodinných setkání, dovolených, prvních krůčků dětí. Médium sloužící ke zvětšení společných chvil, k uchování vzpomínek na události, které bychom jinak, díky nedokonalé paměti, mohli zapomenout. „*Pokud nefotíte, tak si toho moc nepamatujete, díky svým snímkům mám lepší paměť. Dosáhl jsem bodu, kdy to, co si nechci zapamatovat, nefotím,*“ [1] prohlásil japonský fotograf Nobuyoshi Araki. Toto tvrzení dokonale vystihuje fenomén dnešní doby. Lidé fotografují vše kolem sebe a obvykle na tolik záběrů, že by z nich posléze mohl vzniknout krátký film. Fotografuje se vše, ale snímky nejbližších stále převažují. „*Podle sociologického průzkumu vlastní ve Francii fotoaparát většina domácností, u rodin s dětmi je pravděpodobnost dvojnásobná.*“ [2] píše Susan Sontag již v 70. letech. Dnes můžeme fotoaparát najít opravdu téměř v každé domácnosti a pomalu u každého člena rodiny. Fotoaparáty se stávají cenově dostupnější a rozšířenější, vždyť i kdejaký mobilní telefon na potřebu neustálého fotografování pamatuje. Digitální fotografie se tedy nejen snadno a levně pořizují, ale díky všude dostupnému internetovému spojení i rychle šíří. V dnešním globalizovaném světě tedy není žádným problémem informovat pomocí MMS, e-mailu či nejrůznějších internetových fotografických galerií rodinu žijící na druhém konci světa o růstu, vývoji či úspěších jejich potomků. Nic tak již nebrání v nekonečném dokumentování toho, co je pro každého z nás tolik důležité - svého nejbližšího okolí, rodiny. Rodinné snímky pro nás mají daleko hlubší význam než jiné fotografie. Nezáleží na tom, zda jsou tyto fotografie dokonale ostré, barevně věrohodné či kompozičně promyšlené. Snažíme se v nich zvětšit důležité okamžiky a blízké osoby. Tyto snímky pak pro nás mají cenu především proto, že jejich aktéry dobře známe, že k nim máme citový vztah. Není tedy žádným překvapením, že je právě rodina jedním z nejstarších a nejfrekventovanějších témat ve fotografii vůbec.

Je tedy přirozené, že rodinu a nejbližší zachycují na svých snímcích i významní fotografové. Rodina je často tím prvním objektem, prvním motivem k fotografování, prvním modelem. Proč ale diváci mají potřebu tyto cizí rodinné snímky sledovat, když jejich aktéry neznají? Čím pro ně mohou být zajímavé? Co za další významové roviny dokáží vnést fotografové do „běžných“ rodinných snímků? Proč je pro diváka lákavý fakt, že se jedná právě o fotografování nejbližší a ne o najaté modely?

Zvědavost je přirozenou vlastností každého z nás a ta nás právě nutí k nahlížení do soukromí druhých. Pro tyto externí pozorovatele ale rodinné snímky prvotně pořizovány nejsou, a tím se právě stávají poutavými. Odhalují ryzí rodinné vztahy a přirozené chování zobrazovaných...

Ve své práci bych ráda blíže rozebrala fotografie významných autorů obracející se právě k jejich nejbližším, k rodině. Pokusím se odhalit, zda i tyto soukromé snímky mají místo v galeriích, zda a čím jsou pro nezúčastněného diváka pozoruhodné. Ráda bych věnovala svou bakalářskou práci právě těm fotografům, kterým se vlastní rodina stala zdrojem inspirace.

1 ASPEKTY RODINY

1.1 původ slova rodina, vymezení pojmu

Poté co jsem se začala věnovat pojetí rodiny ve fotografii, pojednou jsem zjišťovala, jak hluboký obsah může pojem „rodina“ mít. Slovo „rodina“ jako takové má vysoký status a velice pozitivní hodnocení. Zpravidla je rodina chápána jako nejužší okruh příbuzných, se kterými je jedinec pokrevně svázán (rodina, rod, rodit) a ideálně s nimi alespoň část života žije pod jednou střechou. Tento význam ale pojem „rodina“ překvapivě nenesl hned od svého počátku. Ivo Možný ve své knize Sociologie rodiny k vývoji slova rodina – familia píše:

„Původ slova rodina v indo-evropských jazycích ukazuje na její ekonomický základ. Po staletí odkazovaly vztahy v rodině téměř výlučně k vlastnictví a autoritě, nikoli k lásce. Ve starém Římě plebejská forma sňatku spočívala v tom, že si muž koupil ženu a ta byla právně uznána za jeho vlastnictví – byla jeho FAMILIA, majetek.“ [3]

Řekové používali pro rodinu (a současně majetek či bydliště) označení OIKOS. Z toho se do moderních jazyků později vyvinul pojem EKONOMIE. První známá ekonomie totiž byla právě ta rodinná. Právě z hlediska ekonomického byla a je rodina základní ekonomickou jednotkou.

K obecnému významu slova rodina, z hlediska, z něhož bych ráda rodinu vymezila já, pak odkazuje slovník českého práva:

„Rodina je příbuzenský svazek založený manželstvím. Zásadně zahrnuje rodiče a děti, jakož i vztahy mezi nimi. Platná právní úprava označuje rodinu za základní článek naší společnosti (...) a současně ukládá významné povinnosti rodičům při výchově dětí a všem členům rodiny bez rozdílu potom povinnost vzájemně si pomáhat a podle svých schopností a možností zabezpečovat zvyšování hmotné a kulturní úrovně rodiny.“ [4]

Tento právní výklad obecně ohraničuje význam slova rodina. Zdůraznila bych jeho, pro mne určující část, výkladem Iva Možného, jenž shrnuje:

„Rodina se ovšem z lidského páru zakládá až narozením prvního dítěte. V tom se liší od domácnosti. Pro rodinu je svazek krve definující.“ [5]

Tuto podmínku bych tedy považovala za definující i při výběru autorů zařazených do této práce. Hlavní slovo bych dala právě těm fotografům, kteří se rozhodli spolupracovat, dokumentovat či jakkoli zaznamenávat život své rodiny. Ať už se jedná o sourozence, rodiče, prarodiče či partnery, s nimiž autor setrvává v rodinném svazku. Ráda bych poodhalila toto intimní, a přesto všem tak obecně známé téma, zamyslela se nad smyslem jeho vystavování a šíření právě mimo okruh dané rodiny, nad rozdíly v přístupu k práci s profesionálními modely a právě s těmi nejbližšími, rodinou. Jelikož podle některých: „*Rodina je odrazovým můstkem pro veškeré lidské počínání v individuálním i společenském smyslu.*“ [6]

1.2 vývoj rodiny z hlediska historie

Rodina jakožto uskupení má hluboké kořeny. Již z archeologických nálezů je známo, že se lidé odnepaměti sdružovali v určitých skupinách, klanech, v nichž byli členové s největší pravděpodobností pokrevně spřízněni. Tyto skupiny vyznávaly stejný kult, putovaly společně za obživou a dodržovaly určitá vnitřní pravidla řízená obvykle radou starších. Po roce 8000 př.n.l. dochází k tzv. neolitické revoluci, kdy postupné změny klimatických podmínek umožnily usazování těchto rodinných společenství na jednom místě. Vznikají obydlená sídliště, rozvíjí se obchod, zemědělství, domestikace zvířat. Právě tehdy začíná jako hlavní společenská jednotka fungovat rodina (tzv. nukleární rodina - žena, muž a děti). Role v rodině se rozděluje, vedoucí postavení zastávají hlavně muži (ač jsou některé ojedinělé příbuzenské systémy matriarchální), ženy mají na starost především udržování „rodinného ohně“, díky jistějšímu způsobu života stoupá počet dětí.

Ve středověku se ustaluje počet osob v rodinném uskupení, s nástupem křesťanství v Evropě je zavržena myšlenka takzvané polygamie. Rodina je nadále základní stavební jednotkou společnosti. Manželství dvou lidí, muže a ženy, je osnováno především na základě majetkových výhod, často ho dvě rodiny domlouvají už brzy po narození dětí - budoucích manželů. Stoupá význam rodinné linie, děti narozené mimo tuto společenskou jednotku bývají odsunuty na okraj společenského žebříčku.

V 17.-18. století v Evropě vzniká nový typ ideální rodiny v čele s mužem, který rodinu ekonomicky a sociálně zajišťuje, a ženou, jež se stará o domácnost. Začátkem 19. století začíná na místo sňatků sjednávaných rodiči pomalu pronikat svobodný výběr životního partnera.

Ve 20. století se pojetí rodiny dále vyvíjí, ženy se emancipují a postupně jsou si stále více rovny s muži. (Bylo založeno první dívčí gymnázium ve střední Evropě - v Praze roku 1890, volební právo pro ženy v ČSR – 1920). Význam rodiny ale neklesá, manželství jsou uzavírána v mladém věku, dívky se brzy stávají matkami. Pod nadvládou režimu není radno vybočovat z řady a funkční rodina je jedním z hlavních znaků „normálního života“.

Na přelomu 20. a 21. století se vnímání rodiny mění a uvolňuje. Svobodné matky či nesezdané páry žijící pod jednou střechou přestávají společnost pobuřovat. Sňatky i reprodukce se odkládají na pozdní dobu. Rodina přestává být naprosto privátní hlavně zásluhou všeobecného uvolňování tabu se i z tohoto soukromého tématu stává veřejné.

2 RODINNÉ FOTOGRAFIE V TOKU ČASU

2.1 přechod od malířství k fotografii, portrétní vizitky

Potřeba zachytit podobu svých blízkých a obklopovat se jimi je v člověku odjakživa. Nákladné malířské portréty ale tuto touhu mohly vyplnit jen úzkému okruhu movitých vrstev. Od vynálezu první fotografické techniky-daguerrotypie, datovaného k 7. lednu 1839 a patentovaného **Louis Daguerrem** (1787-1851), se tedy zájem širší veřejnosti obrátil právě k tomuto médiu. Daguerrotypie svým pojetím a adjustací v mnohém navazovala na malířské miniatury. Také první fotografové-daguerrotypické se často etablovali z řad vystudovaných malířů. Pro nákladnost a složitost obsluhy prvních fotografických přístrojů se tato zařízení soustředila, rovněž po vzoru malířství, do ateliérů. Zpočátku ale přece jen pořizovací ceny daguerrotypií vymezovaly jen úzký okruh možných zákazníků, tudíž pro první daguerrotypické ateliéry je tolik příznačné cestování z místa na místo, hlavně po větších či lázeňských městech. Zajisté si ale již první daguerrotypisté našli svůj nemalý okruh klientů.

Ač byly první fotografie-daguerrotypie drahé, malé, vznikl vždy pouze jeden originál a portrétování bylo poněkud zdlouhavé a nepohodlné, těšila se tato nová metoda zobrazování značné oblibě. Každý, kdo na to měl dostatek financí, si přál být portrétován. Dlouhá doba expozice se pro portrétování rozhodně nehodila. Aby se co nejvíce zamezilo zobrazovanému v pohybu, byl onen znehybňován nejrůznějšími držáky a podpěrami. Rozhodně se nejednalo o příjemný zážitek. Snahy o zkrácení expoziční doby však byly vcelku záhy vyplněny. Již roku 1840 vyvinul **Joseph Petzval** (1807-1891) objektiv, který byl mnohonásobně světlejší než doposud používané objektivy. Spolu se zvýšením citlivosti daguerrotypických desek se tedy doba snímání podstatně zkrátila. Z původních několika desítek minut se doba expozice zkrátila do řádu únosných desítek vteřin. Brzy také začala klesat pořizovací cena snímků a daguerrotypie se stávala stále oblíbenější a především dostupnější. Začalo přibývat stálých daguerrotypických ateliérů. Ty byly u nás po roce 1848 zastoupeny v každém větším městě. V 50. letech 19. století pak přichází na scénu celá řada nejrůznějších fotografických technik a fotografie se konečně, s objevem kalotypie, stává rozmnožitelnou.

První fotografické portréty nejen adjustací, ale rovněž obsahově navazovaly na tradici portrétů malířských. Zobrazovaní byli na tuto událost pečlivě připraveni, nastrojeni, naaranžováni. Fotografovali se obklopeni rekvizitami či před různě stylizovaným pozadím. Fotografické ateliéry se v té době podobaly spíše divadlům a to jak z hlediska přehnané dekorativ-

nosti, tak díky nepřirozenému stylizování a přidělování rolí zobrazovaným. Fotografický portrét rozhodně nebyl dokumentem, lidé si (stejně jako na malířských portrétech) přáli být idealizováni, zachyceni v tom „nejlepším světle“. Od nepaměti se tedy hojně využívalo fotografické retuše, kolorování, tónování. Těmito zásahy se fotografie ještě více přibližovaly právě malovaným plátnům. Výsledné snímky pak byly hrdě vystavovány v rámečcích či na zdobených podložkách.

Toto období prolínání malířství s fotografií končí s 50. lety 19. století. V té době se všeobecně uchytil mokřý kolodiový proces, jenž vystřídal předešlé postupy (daguerrotypii a kalotypii) a fotografie nabyla významu, jaký má dodnes. Obraz se stal kvalitnějším, lehce rozmnožitelným, a tím pádem i rychlým šířitelem informací. Cena fotografií šla rapidně dolů a proto se začala rozšiřovat i klientela. Na scénu přicházejí oblíbené portrétní vizitky, které do světa expandovaly z Francie, z ateliéru **André Disdériho** (1819-1889). Tyto malé „karty k návštěvě“, jež místo jména nesly podobu dotyčného a byly neporovnatelně cenově dostupnější (pro svůj malý formát), se brzy staly doslova mánií. Doba, kdy rodina nevlastnila žádný či uchovávala třeba jen jediný portrét některého svého člena, tak záhy minula. Začaly vznikat nové rodové portrétní galerie, fotografická alba. Tradiční malířské portréty či fotografie jako závěsný obraz ztrácely, ve všeobecném užití, na významu.



1/ André Disdéri, fotografická vizitka

2.2 fenomén posmrtných fotografií

Když jsem pro tuto kapitolu hledala posmrtně pořízené záběry, cítila jsem se poněkud zvláště, zvrhle. V dnešní době, kdy běžně nafotíme za jeden den třeba i desítky snímků svých blízkých, na nás může posmrtná fotografie působit poněkud zvráceně, vulgárně. Fotografovat mrtvého dnes rozhodně není běžné, kdo by si také tento moment chtěl připomínat. Zobrazování smrti blízkých je v dnešní uvolněné společnosti přesto jakýmsi tabu, znepokojením. Dříve tomu bylo jinak.

Ač se fotografie v 60. letech 19. století poměrně masivně šířila, stále nebylo pořizování snímků úplně na denním pořádku. Mnohdy se tak snímek zkrátka udělat nestihl. V 19. století tedy byly v oblibě právě posmrtné fotografie, memento mori, nejbližších. Vzhledem k vysoké úmrtnosti dětí se právě ony často stávaly hlavním objektem těchto záběrů. Byl to kolikrát jediný snímek, který rodině zůstal. Zemřelí byli často aranžováni do různých (jakoby přirozených, každodenních) póz, tudíž dnešní divák leckdy ani nezaznamená, že je s objektem něco v nepořádku. Děti bývaly nejčastěji fotografovány po boku svých sourozenců, „spící“ v kolébce či v objetí rodičů. Pro větší „oživení“ zobrazovaných se těmto zemřelým často otevíraly oči či na zavřená víčka domalovávaly panenky. Později se zesnulí začali fotografovat v rakvích, obklopeni nejbližšími zúčastněnými na pohřbu. V dnešní době nepatří fotografování mrtvých k obvyklým záležitostem, v obecném měřítku se fotografie, díky dostatku fotografií „živých“, z pohřebních síní vytrácí. Posmrtná fotografie se přesouvá na pole vědy či umění.



2/ posmrtné fotografie

2.3 šíření fotoaparátů mezi běžné uživatele

S příchodem moderních lehkých maloformátových aparátů vzrůstal i počet držitelů těchto skladných, snadno ovladatelných fotografických přístrojů. Již roku 1888 přichází George Eastman a jeho firma Kodak se sloganem „*Vy zmáčknete spoušť a my se postaráme o to ostatní*“. O rok později, tedy roku 1889, uvádí firma Kodak na trh první fotoaparát na svitkový film. Roku 1900 se tento přístroj prodává za neuvěřitelný 1 dolar, a stává se tak lehce dostupným každému. Vynález celuloidového filmu, patentovaný roku 1898, rovněž výrazně přispěl ke zjednodušení a následnému šíření fotografie mezi širší veřejnost. Roku 1924, s představením prvního kinofilmového fotoaparátu Leica, se nadále zjednodušuje obsluha fotografických přístrojů. Během pár let se tedy stává fotoaparát prakticky běžnou součástí rodinného života. S rychlým technickým vývojem a ještě výraznějším zlevňováním nákladů na pořízení fotografií se najednou stalo zcela běžnou záležitostí postupně zaznamenávat celý lidský vývoj od narození, přes školní léta, pubertu, svatbu, stáří, smrt.

Historický význam portrétu se změnil. Zatímco dříve portrét činil nesmrtelným pouze „gé-
nia“, s vývojem a šířením fotografie se stává masovou záležitostí a rebelstvím mladých ne-
chut' nechat se portrétovat. Miliony majitelů fotoaparátů produkují miliardy fotografií. Vět-
šina těchto záběrů má charakter rodinných. Svět se topí v záplavě snímků.

2.4 první rodinná alba, rodinná alba dnes

„Fotografie, které obalují svět, si samy říkají o obal.“ [7] Tímto obalem na fotografie se stává právě rodinné album.

Potřeba důstojného uchování prvních fotografických vizitek dala za vznik právě fotografic-
kým albům. Ta naopak bývala jakousi „vizitkou“ dané rodiny. První fotografická alba jsou
datována ke druhé polovině 19. století, přišla z Francie a mívala podobu skládacího leporela.
V 60. letech 19. století se pak objevují alba na zasouvání portrétních vizitek. Samotné pro-
vedení prvních alb - kožené či sametové desky s mosazným kováním, odkazuje ke středově-
kým kodexům a svědčí o úctě, které se album těšilo. Mnohdy bylo album opatřeno i hracím
strojkem, což ještě podtrhovalo svátost okamžiku prohlížení rodinných snímků.

Album se stalo knihou k uchovávání památky na blízké osoby, zobrazovalo významné či
vzdálené členy rodiny a zvěčnilo jejich podobu budoucím generacím. Album představovalo

zcela nový typ obrazové rodinné kroniky. Zpravidla obsahovalo portréty jednotlivců či skupin pořízené v ateliéru. Tyto portréty bývaly povětšinou velmi důstojné, jelikož byly pořízeny právě s úmyslem „zvěčnění“ portrétovaných.

Začátkem 20. let se v albech mimo oficiální portréty objevují fotografie ze společných rodinných setkání, dovolených, výjimečných událostí. Fotografie zařazené do alba ale předem procházely a prochází pečlivým výběrem. Právě tento výběr je určující pro vznik alba. Samotná eliminace nepodstatných snímků dělá album lákavým i v dnešní, snímky přesycené, době. Dnes, kdy jsou náklady na pořízení fotografie nulové a technická zdatnost není podmínkou, není tato záplava snímků ničím nečekaným. Divák je tedy k přehnanému množství snímků lhostejný a výběr je tak nutný k upoutání jeho pozornosti. Na výběr snímků ze svatby, v lepším případě zařazených v albu, se rád podívá každý. Stovky fotografií z dovolené, promítaných ve slideshow na monitoru, lákavé nejsou snad ani pro samotné účastníky.

Rodinná alba se odjakživa prohlížela při svátečních příležitostech, kdy skrze snímky v nich rodina opakovaně sdílela prožité situace. Kouzlo rodinného alba spočívá právě v bezprostředním hmatatelném kontaktu se zhmotnělou minulostí.

V dnešní době se ale často kvůli rychlejšímu zprostředkování o tento hmatatelný aspekt alba ochuzujeme. Hektická doba upřednostňuje rychlé šíření před autentičností, dává prostor virtuálním snímkům prezentovaným v digitální podobě a upozaduje klasická „hmatatelná“ alba. Málo fotografií se v dnešní době tiskne, většina snímků je prezentována především za pomoci internetu. Na nespočetných portálech vznikají fotografické galerie zpřístupněné divákům po celém světě. Aby k těmto fotografiím měli přístup, zakládají si lidé uživatelské účty takřka v každém věku. Babičky si tak běžně místo klasických fotografií listují snímky svých vnoučat v galerii na facebooku či jiném portálu. Tato internetová prezentace ale (kvůli virtualitě a nekonečnosti svého prostoru) ztrácí nepochybně kouzlo klasického alba.

Vývoj fotoalb se za posledních pár let (s příchodem digitální fotografie) rapidně posunul a je jen otázkou, jakým směrem bude postupovat dále. Již dnes je mnoho fotoaparátů, od těch neamatérštějších po ty profesionální, kombinováno s videokamerou. Stále náročnější divák se přestává spokojovat s obyčejnými statickými snímky a požaduje autentičtější a živější videozáznamy. Je tedy více než pravděpodobné, že budoucnost bude patřit právě těmto pohyblivým snímkům a klasická rodinná alba se stanou již definitivně minulostí.



3/ secesní rodinná alba



4/ digitální fotorámeček



5/ internetová fotogalerie

3 THE FAMILY OF MAN

Ač je název výstavy „The family of man“ spíše metaforou než odkazem k vlastní rodině, ráda bych ji (pro její neopomenutelný význam) ve své práci zmínila.

The family of man neboli Lidská rodina, výstava, uspořádaná roku 1955 **Edwardem Steichenem** v Muzeu moderního umění v New Yorku, obsahující 503 fotografií od 273 fotografů z 68 zemí, ovlivnila fotografy i návštěvníky takřka po celém světě. Prezentována byla ve 37 státech a následně putovala po 6 kontinentech celých 8 let. Zhlédlo ji přes 9 milionů návštěvníků.

Námětem výstavy byl člověk, životní cyklus probíhající stejně všude na zemi, v každé sociální vrstvě i době. Narození, láska, nemoc, práce, hra, smrt... V poválečné době měla výstava povzbudit, znovu upozornit na ztracené ideály, na prosté radosti a podobnost lidí po celém světě. Smazávala rozdíly mezi původem jednotlivých zobrazovaných a propagovala myšlenku, že život stojí na stejných principech všude na světě. Edward Steichen byl v dobových denících často kritizován za uspořádání sentimentální podívané, ale v poválečném světě byl tento humanistický optimismus přirozeně vítán.

Dokumentární snímky představovaly běžný život v různých koutech světa. Zastoupeny byly fotografie jak soukromé (zobrazující rodinu fotografovou), tak momentky pořízené při nejrozličnějších slavnostech či na odlehlých koutech světa. Nechyběla spousta významných i neznámých fotografů. Fotografie z výstavy se staly populárními po celém světě. V tehdejší Československu či okolních socialistických státech, kde byly masově propagovány cenzurované fotografie oslavující režim a aktivity s politikou spojené, se zdály být snímky běžného života doslova zjevením. Ač u nás výstava nebyla nikdy instalována, mnohé tehdejší fotografie ovlivnil její katalog. Odezvy výstavy bylo možno sledovat v tvorbě fotografů ještě mnoho desetiletí a nakonec pro své stále aktuální téma je Lidská rodina výstavou citovanou dodnes.

Abych ještě hlouběji objasnila zařazení výstavy do části bakalářské práce, zmíním několik fotografií prezentujících se na ní svou vlastní rodinou. Samotnou mne překvapilo, když jsem při bližším zkoumání zpozorovala, jak velké procento katalogu tvoří snímky naprosto civilního života, stojící pouze na atmosféře daného prchavého okamžiku.

Dnes již proslulá americká fotografka, členka skupiny FSA, **Dorothea Lange** zde vedle své ikonické fotografie Kočující matky vystavuje muže držícího zavazovačku s miminkem, který

dle výrazu nepopíratelně patří do okruhu jejích nejbližších. Lehce rozostřený banální záběr, letmý pohled. Některé momenty, pocity a výrazy zkrátka naaranžovat nelze ani s nejprofesionálnějším týmem herců. Přesně takoveto snímky z velké části výstavu tvořily. **Elliot Erwitt**, **Wayne Miller** a další na velkoformátových fotografiích prezentují intimní chvíle z rodinného prostředí.

Ne všechny snímky ale byly dílem náhody. Mnoho fotografií bylo předem pečlivě promyšleno a zinscenováno, vždy se ale jednalo o inscenaci citlivou. Je obvyklé, že i fotografové aranžující své snímky často používají jako modelů své nejbližší. Snímek **Eugéna Smithe**, kdy modely jsou právě jeho malé děti, uzavírá katalog a shrnuje motto celé výstavy. Dvě děti, držící se za ruce, vycházejí z temného lesa do jasného denního světla. Světla poválečného světa.

Pro mne je na výstavě fascinující fakt, že i po tolika desetiletích se jedná o výstavu stále živou. V Lucemburském zámku Clervaux, vzhledem k lucemburskému původu jejího autora Erwarda Steichena, je dokonce k vidění ve stálé expozici. Je zřejmé, že téma rodiny a lidských vztahů obecně zkrátka zůstane aktuálním v každé zemi i době, že se nemůže omrzet ani fotografům, ani divákům.



6/ Dorothea Lange



7/ Eugéne Smith

4 VOYER V KAŽDÉM Z NÁS

S rozmachem a šířením fotografie došlo k otevírání bran (do té doby naprosto privátního) rodinného života. Soukromé se začalo stávat veřejným, rodinné snímky se začaly vystavovat očím široké veřejnosti. Tento proces odkrývání ale samozřejmě postupoval pozvolna. Mezistupněm mezi ateliérovými komponovanými, nemálo retušovanými záběry k těm nearanžovaným každodenním snímkům byly (a v podstatě stále jsou) vykomponované snímky předkládané rodinou ke zhlédnutí. Fotografie vytvářející jakýsi ideální obraz prezentovaný s pocitem: „Podívejte, jaká jsme vzorná a spokojená rodina!“ Prázdniny, oslavy, cesty do zahraničí - oblíbené momenty k zachycení kýžených snímků. Ustrojení členové rodiny, usmívající se, společně pózující před fotoaparátem. Strojené úsměvy, toporné postoje, snaha zachytit portrétované co nejlichotivěji. Reprezentativní, téměř by se dalo říci reklamní záběry. Reklama na danou, perfektní rodinu.

Rodina před kteroui zahraniční památkou, vozem či v cizokrajném oblečení nám dnes - v nekonečné záplavě podobných záběrů kolikrát příliš lákavá nepřipadá. Zajisté ale našla své publikum v éře socialismu, v době, kdy cestování nebylo běžnou záležitostí, kdy převažoval hlad po čemkoli jiném. Rodina vlastníci takovýto snímek tedy mohla být právem pyšná. Diváky život za hranicemi lákal a zajímal, fotografie zahraničních měst, módy či zboží představovaly jakýsi srovnávací materiál. Materiál ke snění, k představám o tom, jak se asi žije jiným rodinám.

Na toto téma později reagovala Kateřina Držková ve spolupráci s Karin Rolle v projektu s názvem *Borders* (2007). Dva pohledy dvou malých děvčátek z dvou rozdílných rodin, oddělených hranicí. Přesto jsou jejich zážitky podobné. O prázdninách si na chvíli vymění role a prožijí pár dní v jiné zemi. Vracejí se nadšené se zahraničními výrobky a snímky, s nimiž se mohou chlubit méně šťastným spolužákům.



Almost every summer we used to go camping to the Eastern Germany

V dnešní době globalizace ale takovéto fotografie, mající kolikrát málo společného s danou situací a často násilně evokující optimistickou náladu, přestávají být zajímavé i pro samotné účastníky snímků, natož pro pozorovatele. Velkou měrou tomu také přispívá šíření digitálních fotoaparátů a s tím spojený vzrůstající počet pořizovaných záběrů. Divák začíná být lhostejný ke snímkům krásných moří, nažehlených svátečních šatů či známých monumentů. Začíná cítit potřebu poodkrýt masku přetvářky a nahlédnout do skutečného života, vidět každodenní reálné situace, jaké zná ze svého běžného dne. Začíná se stávat jakýmsi voyeurem skrytě pozorujícím soukromí druhých. Nejen fotografové ale dávají příležitost do tohoto světa nahlédnout. S rostoucí poptávkou se rozšiřuje i nabídka.

Lidé jsou zvědaví a zároveň vyděšení, že by někdo naopak mohl nahlížet do soukromí právě jim. Všeobecné voyerství ovšem podporují nejen fotografové vystavující fotografie z intimního života, ale podtrhují ho i nejrůznější knihy či filmy. Z fotografů věnujících se zároveň režii stojí za zmínku americký fotograf **Larry Clark** (*1943). Jeho slavný Ken Park či Kids odhalují, stejně jako jeho fotografie, intimní soukromí teenagerů. Clarkovy filmy, neznající tabu, jdou ve své autentičnosti a nahlížení do soukromí až na hranici pornografie. Legendární film „Okno do dvora“ od britského režiséra Alfreda Hitchcocka bravurně rozehrává téma pozorování cizího soukromí. V knize George Orwella „1984“ toto nahlížení do soukromí přerůstá únosné hranice a ústí do teroru, ze kterého čtenářům naskakuje husí kůže. Přesto ale lidé mají neutuchající potřebu odhalovat soukromí nadále, tudíž je jim toto nejrůzněji umožňováno. Z knih a výstavních prostor přímo na obrazovky, svět zaplavují reality shows. Úspěšnost pořadů, kdy divák pomocí skryté kamery nahlíží do soukromí druhých, je přesto více než překvapivá. Na obrazovce jsou ve svém rodinném či „reálném“ prostředí často představováni lidé hloupí, agresivní, umělí, oškliví, arogantní a kupodivu je toto právě tím, co chce divák vidět. Akci, spor, emoce, intimitu. Hlavně žádnou strojenou spokojenost. „*Tak zvláštní Výměna manželek tu ještě nebyla. Despotický otec, před kterým se děti počůrávaly a strachy zavíraly do skříně, se jakoby mávnutím kouzelného proutku změnil ve starostlivého a usměvavého manžílka. Co z toho bylo skutečné a co jen divadlo pro kamery? Přijde nečekané odhalení !*“ [8] hlásá článek inzerovaný revue.idnes dne 23. března 2009.

Na první pohled se zdá tato násilná a nepřírozená sonda hloupá. Je to ale asi přesně to, co diváka láká. Etika jde stranou. Divák nahlíží do soukromí, ať už věří v jeho autentičnost či nikoli. Jde mu o emoce.

Jedním z hlavních důvodů „reality show“ je zvýšit sledovanost televize. Populární reality show Výměna manželek dosahovala sledovanosti až 2,1 milionu, jinou českou reality show Vyvolení sledovalo denně v průměru 1,5 milionu fanoušků.

Z tohoto bych tedy vyvodila závěr, že zájem na trhu o záběry z intimního prostředí nepochybně stále je, ač třeba v jinací formě. Divák touží proniknout stále blíž a blíž. Sociálně slabé prostředí, sexuální menšiny či netradičně intimní pohled do soukromí je nadále lákavým tématem, a tudíž vzniká prostor i pro jeho prezentaci. Intimní rodinné snímky tedy pronikly do výstavních prostor a stále v nich mají své místo.

5 VLASTNÍ RODINA JAKO OBJEKT ZÁJMU

Kdo z nás si rád neprohlíží snímky z dětství, prvních narozenin, letních dovolených, ze svatby rodičů či fotografie babičky z mládí?

Rodinné fotografie nám odnepaměti slouží k uchování vzpomínek i k připomenutí dob a osob, které si sami třeba ani nepamätujeme. Snímky nashromážděné v rodinných albech, rámečcích na nočních stolcích či zastrčené v peněženkách se snažíme mít stále na očích. Fotografie, jež vytahujeme na světlo, abychom se pochlubili úspěchy svých blízkých, nostalgicky se pousmáli či zavzpomínali, se stávají neodmyslitelnou součástí našeho života. Snad každý má schovanou alespoň malou hromádku takovýchto snímků a zvláště v dnešní době digitálních fotoaparátů by absence těchto fotografií působila přinejmenším zvláště.

Rodinné momentky nám zhmotňují prožitou minulost, dotvářejí obraz naší osobnosti. Jak velice jsou pro každého z nás tyto střípky minulosti důležité jsem si nedávno uvědomila při čtení článku v Novém prostoru, kdy dotazovaný pan Richard N. vzpomínal na své vystěhování z bytu: „*Zůstanete na ulici, nemáte se kde vyspat, vyprat si, nemáte jídlo. Ze všech mých věcí mi zbyl jen malý batůžek s nejnnutnějšími věcmi, batůžek, do kterého se mi nevešly ani fotky rodičů, ty jsem musel vyhodit.*“ [9] Ztráta rodinného snímku představuje pro člověka něco mnohem bolestnějšího než ztráta jiných hmotných statků. Fotografie rodičů nám rodiče zastupuje a vyhodit či zničit ji se téměř rovná zneuctít či zavrhnout zobrazované. Rodinná fotografie je pro nás něčím magickou. Je nenahraditelná. Je tedy přirozené, že většina fotografů obrací fotoaparát právě ke své vlastní rodině.

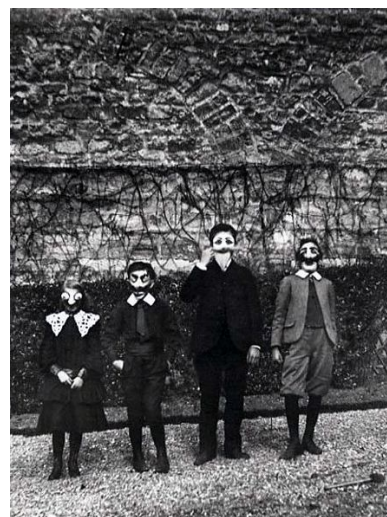
Když pomíneme ateliérové portrétní snímky 19. století, jedním z prvních, velice osobitě pojatým „rodinným albem“ se stal deník Henri Lartiguea, který začal fotografovat zhruba ve věku 8 let, na počátku 20. století. Jakožto dítě z bohaté rodiny se k fotoaparátu dostal na tu dobu nezvykle brzy. Námětem se mu stal každodenní život jeho i lidí v jeho okolí. **Jacques Henri Lartigue** (1894 – 1986) se narodil ve městě Coubevoie, ve Francii. Přes jeho dlouhý život zůstávají nejznámějšími a nejcitovanějšími fotografie, jež pořídil v dětství, snad jen pro uchování si vzpomínky a zařazení do alba: rodiče v Pont de l'Arche (1902), autoportrét ve vaně s lodičkou (1904), sestřenice Jean Haguët skákající do bazénu, pokoj plný hraček (1905), automobilový závod.

Lartiguovými snímky se prolíná i jeho dětská fascinace nejrůznějšími technickými vymoženostmi počátku století. Automobily, letadla, motocykly jsou zachyceny na fotografiích po

boku Lartiguovy rodiny, která si díky svému finančnímu zajištění mohla tyto vymoženosti dovolit. Momentky zachycující každodenní, nestrojený, běžný život nám zprostředkovávají přímý pohled do této, dávno minulé doby. Právě jako výpověď o ní byly souhrnně publikovány roku 1970 pod názvem „Deník století“.



7/ Henri Lartigue



8/ Henri Lartigue, Paris 1903

Ač se v porovnání se snímky mnohé změnilo a doba pokročila, Lartiguovy fotografie svou nadčasovostí a poetickou dětskou otevřeností bezpochyby oslovují diváky i dnes. Vždyť právě autentičnost sálající z takovýchto záběrů je tím, co diváka přitahuje.

Svědčí o tom i prohlášení americké fotografky **Annie Leibovitz** (*1949, USA): „*Jednou z nejvýznamnějších fotografií byl pro mne snímek Roberta Franka, na kterém vyportrétoval svou ženu a děti v autě, při východu slunce. Auto stojící u kraje silnice, lidé uvnitř vypadají, že se zrovna probudili. Tento záběr mi tolik připomínal mou vlastní rodinu!*“ [10] vzpomíná v úvodu knihy „A Photographer’s Life“ Annie Leibovitz. Prostý osobní snímek Roberta Franka, na první pohled významný pouze pro zobrazené či zúčastněné pozorovatele dané události. Ve výsledku ale právě proto, že nám takováto neformální, „obyčejná“ fotografie asociuje naše vlastní každodenní záběry, nás tyto snímky tolik přitahují. Evokují naše vlastní zkušenosti, a tím vyvolávají emoce.



9/ Robert Frank

Podobnou náladu, jakou k nám promlouvají Frankovy snímky, cítíme z fotografií sestavených v nedávno vydané a již zmiňované knize: Annie Leibovitz „A Photographer’s Life“. Jakési rodinné album prolínající zakázkové populární snímky Leibovitz s osobními portréty blízkých. Podobně jako Henri Lartigue vyhledává Leibovitz obyčejné každodenní radosti (prarodiče tančící v obývacím pokoji se svým vnukem), chvíle odpočinku či rodinné události (oslava zlaté svatby rodičů, 1992). Nechává nahlédnout do svého nejintimnějšího soukromí, rodinného alba. Leibovitz představuje své rodiče, spící, smějící se na pláži, stárnoucí. Ukaže své těhotenství, své děti. A divák si toto cizí rodinné album se zájmem prohlíží.



10/ Annie Leibovitz, Mother and father, 1997



11/ Annie Leibovitz, My parents with Ross, 1988

Ač se dají snímky Leibovitz označit za klidné, nevybočující a vcelku civilní, přesto z nich sálá intimita a opravdovost, která právě podněcuje divákovu zvědavost a přitahuje pozornost. Z části pravděpodobně také vzbuzují tyto záběry zájem díky faktu, že se jedná o slavnou Annie Leibovitz. Touha nahlížet lidem do soukromí se s popularizací hlavních aktérů

ještě umocňuje. Leibovitz tedy možná záměrně tohoto faktu využila a odkryla své soukromí za účelem vlastní popularizace. Bezespору tímto krokem svého zviditelnění dosáhla.

Pohodovými rodinnými záběry se naproti tomu nedají nazvat snímky britského autora **Richarda Billingham** (*1970, VB). Chaos, živočišnost, destrukce. Naprosto žádná přetvářka. Hlavními aktéry oproti Leibovitz nejsou slavné osobnosti, ale sociálně slabá, disfunkční rodina.

Snímky původně zamýšlel použít jako podklad pro malby. Otec (Ray) nevydržel v klidu sedět na místě déle než 20 minut, tak ho Billingham začal fotografovat. Posléze u fotografií zůstalo a začal vznikat o Rayovi soubor. „*Můj otec je chronický alkoholik, nerad chodí ven. Býval mechanik, ale teď je zkrátka pouze alkoholik. Prodal rodinný domek, ve kterém jsme bydleli, přestěhovali jsme se do obecního věžáku a tam on tráví celé dny zavřený a pije.*“ [11] Matka Elizabeth prý nepije, jen velmi kouří a má slabost pro zvířata, takže někdy domů přivede třeba deset koček a několik psů. Billingham fotografuje tento svět kolem sebe, svět stísněný do malého tmavého bytu ve West Midlands, svět svých rodičů.



12/ Richard Billingham, 1995

Tvrdí, že je s otcem někdy sranda (snímky vydává roku 1996 v knize s názvem Ray's A Laugh), ale nechce skončit jako on. Fotografuje ho. Stejně prostým stylem, jakým otec žije. Blesk, barevná momentka, obyčejný fotoaparát... „*Nikdy jsem si nedělal hlavu s něčím takovým, jako jsou negativy. Fotografoval jsem na nejlevnější materiál, nechával ho vyvolávat v nejlevnějším labu. Snažil jsem se jen fotografováním uspořádat ten nepořádek, co jsem v sobě měl.*“ [12]

Billingham poté dva roky natáčí o Rayovi, Elizabeth a bratru Jasonovi dokument. Surově upřímný snímek natočený malou příruční kamerou. Rodinné hádky, smích, alkohol. Dokument, který roku 1998 odvysílá televizní stanice BBC pod názvem Fishtank. Na nezúčastněného diváka tento pohled do chaotického světa jedné sociálně slabé rodiny, dle mého názoru, rozhodně nepůsobí nijak melancholicky. Překvapivé je ale vnímání samotného autora: „*Když si ty videozáznamy či fotografie prohlížím, vidím svou rodinu a přemýšlím o ní. Při pohledu na ně jsem tak trochu sentimentální.*“ [13] Co pro jiné představuje pouze jakousi zajímavou sondu do cizího světa, může pro samotné účastníky nahrazovat spokojené rodinné záběry u narozeninového dortu či vánočního stromku. V tomto diametrálně rozdílném působení, odvíjejícího se od zúčastněnosti či nezúčastněnosti na dané události, právě spatřuji kouzlo rodinné fotografie.

"Nemám v úmyslu šokovat, urážet či vzbuzovat senzaci, chci pouze tvořit pro mě smysluplnou práci, za použití jakéhokoli média." [14]

Ač všeobecně platí, že fotografie šokují, pokud ukazují něco neobvyklého, záleží právě na definici hranice mezi normálním a neobvyklým. V případě Billinghama, který prožil celý život v sociálně slabé, nevyrovnané rodině, mohou právě snímky otce, válícího se vedle záchodové mísy, vzbuzovat nostalgii a jistý sentiment. Billingham se snaží zachytit problém nastalý v jeho rodině, ale zároveň se z těchto snímků stává část jeho vlastního rodinného alba. Věřím, že diváka Billinghamovy snímky přitahují právě pro svou neobvyklost tak obyčejnou a každodenní pro samotného autora. Není rodinný snímek jako rodinný snímek...

Ač poněkud decentněji, tak rovněž naprosto otevřeně, vystavuje soukromí své rodiny **Petra Steinerová** (*1980, absolventka katedry fotografie pražské FAMU). Na pečlivě komponovaných snímcích odhaluje svět svého transsexuálního otce. Steinerová nevnímá nastalou situaci jako běžnou a používá fotoaparátu jako prostředku určitého vypořádání se s touto změnou

(chirurgickým zákrokem) otce na matku. Nejde přitom pouze o - na první pohled viditelnou - změnu fyzickou, jedná se především o vnitřní pocity. S novou identitou se vyrovnává jak „táta“, tak i jeho okolí. Úlohy v rodině se z měsíce na měsíc změnily a na tuto novou polohu je potřeba si zvyknout. Steinerová tak činí pomocí fotografie. Pomalu, opatrně, melancholicky zkoumá hranice tohoto nového stavu. Zachycuje otce-matku v jeho domácím prostředí, kde působí velmi přirozeně, otevřeně, upřímně. Ze samotného názvu souboru „Táta“ pak cítíme náznak něčí nepřítomnosti a naopak tušíme přítomnost někoho jiného, nového. Samo něžné dětské oslovení „táta“ pak odráží vztah Petry Steinerové s otcem a odkazuje na důvod vzniku těchto fotografií. Rodina by přece za každých okolností měla stát při sobě.



13/ Petra Steinerová, Táta, 2006

Fotografie Steinerové jsou ale oproti Billinghamovým snímkům pečlivě komponované, zachycené klidným pohledem středofórmátové kamery. Ač je výrazový prostředek Steinerové a Billinghama diametrálně odlišný, tématem disfunkční a společensky málo pochopené rodiny by se v očích diváka nepochybně mohly srovnávat. Oba autoři se pomocí fotografie snaží svým způsobem překlenout propast a pochopit problémy, které je dělí od jejich blízkých.

Otcí je věnován, ač z naprosto jiného pohledu, i cyklus „Jacob Israel Avedon“, pořízený **Richardem Avedonem** (1923-2004). „Přes rok býval táta velmi zaneprázněn svým obchodem, jediný čas, který jsem s ním naplno trávil, bylo léto. Tak mě tedy jedno léto, přesněji léto roku 1931, přivedl k fotoaparátu. Bylo mi 9 let.“[15] Vzpomíná na otce Avedon. O

40 let později pořizuje o Jacobu Israel Avedonovi fotografický soubor. Fotografie nasnímané mezi lety 1969-1973, na nichž zaznamenal otcův marný boj s rakovinou a jeho postupný odchod. Svým typickým pohledem - stylizovaný čistý ateliérový portrét na bílém pozadí - pozoruje změny a úbytek sil svého otce. Soubor představuje jakési rozloučení s ním a končí otcovou smrtí v srpnu roku 1973.

Tyto snímky Avedonova otce představují v kontextu těch běžných rodinných něco netradičního, „divného“. Svá fotoalba, přes jakékoli vizionářské a nekonzervativní snahy, obvykle plníme snímky evokujícími vzpomínky veselé, optimistické. Není obvyklé je zaplňovat záběry připomínajícími nemoc, neštěstí, hádky, rozvod, smrt. Vědomě tak tyto vzpomínky a situace eliminujeme, snažíme se je vytěsnit ze své paměti. Vytváříme si tak idealizovaný obraz naší minulosti, jemně ji upravujeme podle toho, jak bychom si přáli, aby se to bývalo odehrálo, respektive - dovolujeme jen některým momentům, aby se pro okolí či potomky odehrály, aby zůstaly v paměti. Avedon svými záběry postavil protipól fotografiím běžně vystavovaným očím veřejnosti, snažil se poukázat na tuto eliminaci. V moderním světě není žádoucí nastolovat témata smrti a konce. Cílem všech reklam a billboardů, obklopujících nás ze všech stran, je prodat radost, mládí, krásu, nekonečnou zábavu. Přemýšlet o konci není kdy.

Avedonovy fotografie tedy chápu nejen jako připomenutí i těch záporných stránek života, i jako boj proti reklamním utopickým snímkům, boj proti stresu a shonu kolem nás, díky kterému nezbyvá čas na naše nejbližší, na zamyšlení, zastavení se.



14/ Richard Avedon, Jacob Israel Avedon, 1969-1973

Blížkost Avedonových snímků k těm běžným rodinným (spolupráce s otcem, osobní téma nemoci, odcházení) a na druhé straně jejich odcizení od nich (prostředí ateliéru, umělé svícení, profesionální kamera) mísí a vyhraňují právě tyto dva světy.

K řadě autorů věnujících část své tvorby právě otci bych závěrem připojila soubor **Alexandry Vajd** (*1971, Slovinsko) „Untitled 2003-2004“. Cyklus snímků, který začal od konce.

Na počátku byl snímek mrtvého otce v márnici. Listováním nejruznějšími starými snímky pak vytvořila Vajd kolekci na pomezí života a smrti, snu a reality. Série snímků spícího otce, jako by předznamenávala jeho konec. „*Sama jsem se při pohledu na spícího otce někdy zamýšlela nad otázkou, co kdyby teď skutečně zemřel, co když nespí a je mrtvý? Testovala jsem na sobě, jak budu reagovat na jeho konec.*“ [16]

Jakmile nadešel skutečný konec, Alexandra Vajd začala zpětně navazovat a prolínat otcův poslední posmrtný snímek s těmi „živými“. Netradiční rozloučení s otcem, jež zobrazovalo smrt již za jeho života.



15/ Alexandra Vajd, Untitled 2003-2004

Billingham, Steinerová, Vajd i Avedon tedy zařazují do rodinných alb fotografie s tematikou, kterou v těch běžných obvykle nenajdeme. **Larry Sultan** (1946-2009) oproti tomu dokumentuje klidné, ničím se nevymykající dny svých stárnoucích rodičů. „*Pictures from Home*“, kniha, která Sultanovi vyšla roku 1992, zahrnuje rodinné snímky z let 1982-1992. Barevné, velmi promyšlené, stylizované záběry, jež snad vzdáleně mohou budít dojem „momentek“ se obrazově přibližují k filmovým fotografiím Gregory Crewdsona a naopak tvoří úplný protipól k Billinghamově bezprostřednosti. Na rozdíl od klidných leč ryze dokumentárních záběrů výše zmíněné Annie Leibovitz, Sultan své snímky aranžuje, s rodiči při práci na nich spolupracuje.

Sultan využívá jak snímků, tak textu. Komponuje knihu jako rodinné album. Staré domácí fotografie prokládá těmi současnými, stylizovanými, záběry rodičů v domě jeho dětství, v klidném údolí San Fernando. Velmi poeticky na nich zachycuje poklidný rodinný život,

každodenní rituály, ale zároveň stereotypy, strach ze stárnutí, samotu, vyčpělost letitého vztahu. Atmosféra sterilního maloměšťáckého života vyšší třídy.

Fotografie začal pořizovat v době, kdy byl Irving Sultan donucen jít předčasně do důchodu (z důvodů propouštění starších zaměstnanců) a z vyčpělé pozice viceprezidenta Schick Safety Razor Company si musel začít zvykat na poklid důchodového věku. Sultan fotografuje: otec v saku, s kravatou a bílou košilí, velice formálně oblečený, sedící na posteli s výrazem zoufalství ve tváři, nemající evidentně kam jít. Otec trénující golf na trávově zeleném koberci uprostřed obývacího pokoje. Prázdnota a nuda všedních dní.

Na rodinu začal dopadat Irvingův pocit frustrace, nepotřebnosti, izolace. Sultan tedy s otcem začal spolupracovat na tvorbě jakéhosi všeobecně platného rodinného dokumentu.



16/ Larry Sultan, Pictures from home, 1982-1992

I takovouto úlohu nakonec mohou mít snímky v rodině fotografa. Společná práce na nich, ústící v utužování rodinných vztahů je kolikrát podnětem k jejich realizaci. Že práce odvádí myšlenky na jiné téma a spolupráce přináší více času stráveného společně není žádnou novinkou. Fotografové tedy nejsou výjimkou a často svou práci s rodinou bravurně kombinují.

Sultan výsledný fotografický soubor v konečné fázi ještě doplnil o stará rodinná videa s komentáři obou rodičů. *“Rodinná videa byly pro mne jakýmsi únikem. Po celý život jsem byl posedlý pamětí. Díval jsem se na ně jako na takovou sondu do mé minulosti.”* [17]

Fotografie Larry Sultana by se svým stylem zobrazení i významem daly přirovnat ke snímkům americké fotografky **Tiny Barney** (*1945). Společně tito autoři vystavovali své snímky z rodinného prostředí na výstavě *So the story goes*, uspořádané roku 2006 uměleckým institutem v Chicagu. Tina Barney, fotografující více jak patnáct let svou rodinu a přátele,

zde představila výběr z těchto snímků. Inscenovaný dokument ze společnosti vyšší třídy. Snímky zajímavé především s časovým odstupem, kdy můžeme pozorovat, podobně jako např. u snímků Nicholase Nixona, změny účesů, šatů, dekorací. Záběry Tiny Barney svou přepychovostí a aranžmá připomínají filmové scény a skvěle odráží atmosféru ryzích 80 a 90. let.



17/ Tina Barney, Theatre of manners

Podobnou atmosféru, inspirovanou náladou snímky Gregory Crewdsona či Philip-Lorca diCorcii, navozují fotografie **Jaroslava Kociána** (1979, ITF). Členy své rodiny zobrazuje po vzoru malířských portrétů. Velkoformátové barevné snímky, na nichž jsou jednotliví členové rodiny zachyceni ve strnulém (až meditačním) postoji.

Portréty jsou situované do venkovního (z části městského) prostředí a světelná atmosféra stmívání v divákovi vyvolává snový, melancholický pocit. V popisku fotografie autor uvádí jména, rodinnou vazbu a datum narození zobrazovaného (babička Ludmila, narozena 1922). Jak sám autor říká, rozhodl se pro portrétování svých blízkých z potřeby přiblížit a zobrazit svůj svět. „Ačkoliv fotky nepůsobí nijak vesele, neznamená to, že bych svou rodinu neměl rád nebo něco takového. Spíše si myslím, že rodina jako taková neznamená vždy něco veselého, ba právě naopak.“ [18]

Kociánovy fotografie rozhodně nejsou rodinným dokumentem či albem, svou pompézní malířskou atmosférou pozvedají a navracejí rodinné snímky do dob, kdy vlastnit precizní

portrét člena rodiny zdaleka nebylo na denním pořádku. Kocián propojuje tradici s moderními metodami a své fotografie pořizuje za pomoci Hasselbladu a digitální stěny. Ve velkoformátovém provedení, v němž snímky prezentuje, představují jakousi moderní obdobu starých malířských pláten a vzdávají hold celé Kociánově rodině. Kocián tedy nejen vytvořil poctu vlastní rodině, ale vyplnil si i potřebu vzájemné spolupráce s nejbližšími členy, která, jak sám autor potvrzuje, kolikrát paradoxně nebývá snadnou.



18/ Jaroslav Kocián, Rodinný portrét, 2009

Oproti všem výše zmíněným autorům, kteří se vypořádávají s nastalou rodinnou situací či ji svým způsobem komentují, ale nepřetvářejí a nepopularizují ji, **Leigh Ledare** (*1977, USA) ze svého soukromí záměrně vyzvedává senzační témata a úmyslně vyhledává tabu. Velmi otevřeně dokumentuje svou matku Tinu Peterson (bývalou úspěšnou baletku) a sebe v privátních situacích, čímž se mnohdy přibližuje až k pornografii. Vytváří pro ni jakýsi sexuálně laděný deník. Popisuje netradiční soužití dvou generací, vztahů mezi matkou a synem, mezi mládím a stářím. Když matka opustila místo baletky, podala inzerát *"erotic dancer - krásná, elegantní, sexy, inteligentní, talentovaná bývalá baletka&opravdová umělkyně...s vynikající fantasií hledá bohatého manžela."* [19] Našla si mladého muže, s nímž ji Ledare posléze fotografoval. Syn fotografující matku při sexu s mužem, brilantní manifest oidipovského komplexu.

Tina neskrývá před fotoaparátem absolutně nic. Nechává se fotografovat s milencem, zraněná a ovázaná po nehodě či nahá, ležící na posteli, s vyholeným rozkrokem nestydatě obráče-

ným proti objektivu. Ledarovy momentky představují jakousi sondu do matčina intimního světa a provokativně otevřeného rodinného soužití. Souborně byly vydány v Ledarově první knize 'Pretend You're Actually Alive' (2008).



19/ Leigh Ledare, Mother pulling panties down, 2004



20/ Leigh Ledare, Mum and Catch, 2002

Ledarovy snímky stojí na hranici rodinné fotografie a osobně v nich vidím spolupráci nejbližších členů za záminkou vlastní popularizace. Přehnaná otevřenost provokující, dnes již apatickou, veřejnost. Ledarovy snímky smazávají hranici mezi tradičními rodinnými rolemi, prolínají jejich sexuální životy a nenechávají žádná tajemství. Spolupráce jednotlivých členů rodiny na tomto souboru je ale bezesporu tím, co je na souboru zajímavé. Kdyby se místo matky jednalo o najatou modelku, kterou Ledare fotografuje v intimních situacích, ztratily by snímky část svého napětí. Díky němu totiž většině diváků vrtá hlavou: „Je možné, že takto Ledarova rodina opravdu žije? Skrývá se za fotografiemi skutečný příběh?“ Kdo ví. Každopádně toto je právě to, co divák od vystavovaných rodinných fotografií očekává. Naznačení reálné situace a poté prostor pro vlastní fantazii...

6 PARTNER MODELEM

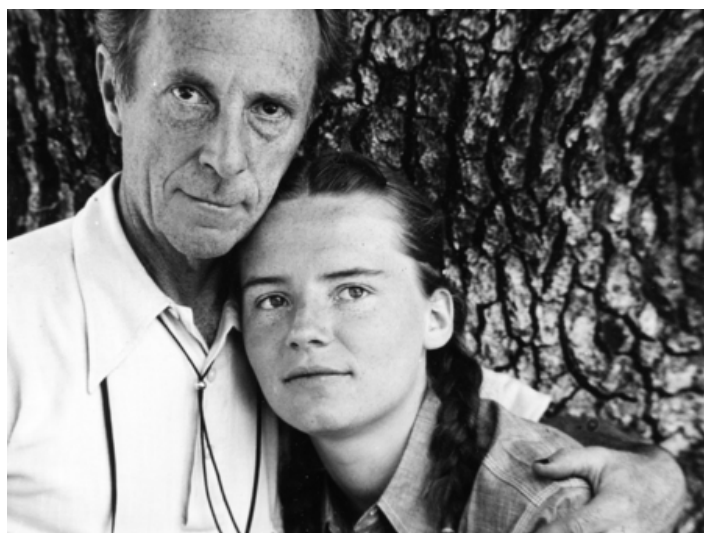
V průběhu roku 2001 se uskutečnila ve Spojených státech putovní výstava s názvem *The model wife*, pořádaná kurátorem Muzea fotografického umění (MoPA) v San Diegu, Arthurem Ollmanem. Výstava vycházela z Ollmanovy stejnojmenné knihy (*The model wife*, 1999) a zahrnovala populární autory, představující svou tvorbu orientovanou na dokumentování svých životních partnerů, respektive partnerek. V čem je jiný přístup ve zobrazování vlastního partnera než přístup k běžnému modelu? Proč je pro diváky lákavější fakt, že měl fotograf k zobrazovanému jiný než čistě profesní vztah?

Pravděpodobně je to tím, že z fotografií divák může vycítit více soukromí, více opravdovosti a skutečného života. Fotografie partnera chtě nechtě, ať jsou jimi dokumentární či inscenované portréty, odkrývají něco privátního, čímž přitahují zvědavé obecenstvo. Nastiňují příběh skrytý za snímkem a ponechávají divákům široké pole fantazie... Jedním z takových vztahů (jehož příběh byl dokonce později filmově zpracován) byl vztah Edwarda Westona a Charis Wilson. Ač spolu neměli žádné potomky, byli po nějakou dobu Weston a Wilson manželé, a tak bych tyto fotografie pro jejich strhující romantickou atmosféru ráda, alespoň okrajově, zařadila.

Edwardu Westonovi (1888 Illinois-1958 Kalifornie) bylo 48 let, když se potkali. Weston byl ženatý, měl čtyři děti a byl proslulý svými milostnými aférami. Devatenáctiletá Charis Wilson byla bohatá, často opilá, krásná sebevědomá dívka, pohybující se v bohémských kruzích v San Franciscu. Potkali se v baru, on ji pozval do svého studia, aby si prohlédla jeho snímky. Pozvání přijala a zanedlouho se stala jeho modelkou. Dlouhou dobu ji pouze fotografoval. Sblížili se a brzy vyjeli na roční společnou cestu (za podpory Guggenheimovy nadace – kam Charis poslala žádost) po Kalifornii, Nevadě, Arizoně, Novém Mexiku, Oregonu a Washingtonu. Na této cestě Weston Charis nemálo fotografoval, ona cestu dokumentovala. Přes 1500 Westonových snímků a 300 stran textu Charis. Po návratu, roku 1939, se vzali.

Na svých snímcích Weston citlivě zachytil její osobnost (možná poněkud zidealizovanou), prostředí na fotografii není nikterak důležité, zájem je směřován pouze a jen na objekt - Charis. Charis, která mu byla múzou, pomocnicí, modelem i podporou. Ze záběrů číší Westonova zaslepená fascinace Charis, můžeme z nich číst vztah, jenž mezi nimi vznikl. Opatrně, postupně, ale nekontrolovatelně. Snímky až glorifikující zobrazovanou ženu, oslavující

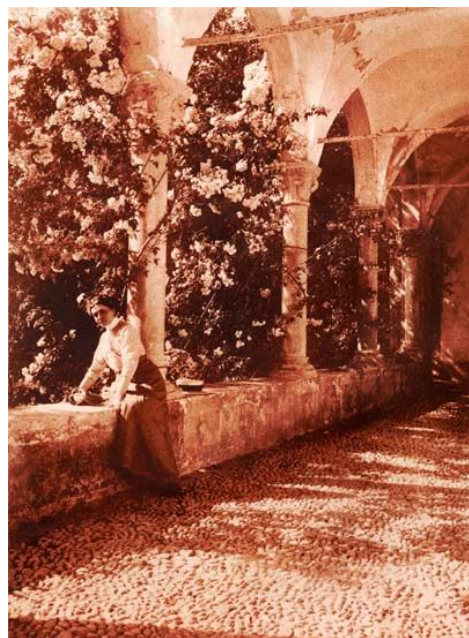
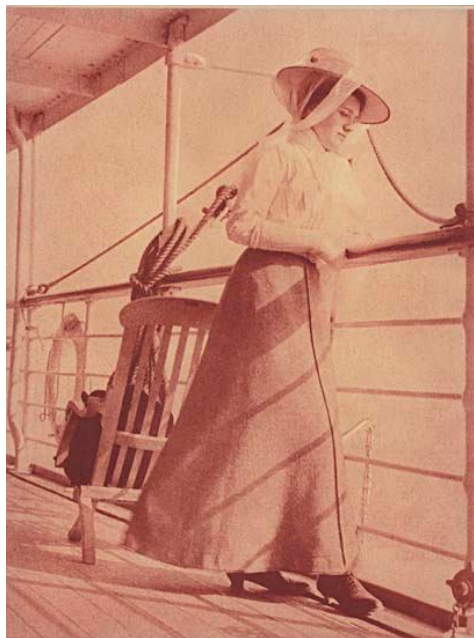
její bytí. Příběh, nápadně připomínající Nabokovu Lolitu, roku 2007 zfilmoval režisér Ian McCluskey. Snímek dostal název Výmluvný akt (Eloquent Nude – the love and legacy of Edward Weston and Charis Wilson) a díky síle svého obsahu zaujal diváky a posbíral několik filmových ocenění.



21/ Edward Weston, 1934-1945

Podobně koncipovaný soubor, dokumentující společnou cestu, v tomto případě svatební, můžeme najít i v díle českého fotografa **Josefa Binka** (1879-1960). Binko na počátku 20. století, konkrétně roku 1910, zdokumentoval svou svatební cestu do Dalmácie. Stejnojmenný soubor „Svatební cesta do Dalmácie“, tvořící 103 bromolejotisků, poté věnoval své ženě Terezii. Fotografický deník zahrnující jak portréty manželky Terezie, tak snímky navštívených míst, kvalitativně převyšuje tvorbu ostatních fotografů té doby. Binko, dle mého názoru, předběhl svou dobu i co se týče obsahu fotografií. Dnes není ničím neobvyklým dokumentovat jakoukoli významnější událost, ale na počátku minulého století, kdy rodinná alba zahrnovala obvykle pouze pár snímků svatebních a pár portrétů každého člena, je 103 fotografií dokumentujících svatební cestu přece jen něčím neobvyklým a zajisté rovněž velmi nákladným.

Binkovy fotografie fascinují nejen svou technickou dokonalostí, ale rovněž příběhem a silným vztahem, který za nimi můžeme vyčíst.



22/ Josef Binko, Svatební cesta do Dalmácie, 1910

Svatební cestě je rovněž věnována kniha japonského fotografa **Nobuyoshi Araki** (*1940) s názvem „Sentimentální cesta“. Araki, podobně jako 60 let před ním Binko, vzdává na svých snímcích hold ženě, kterou si vyvolil za svou. Časový posun je ale samozřejmě na první pohled zřejmý, zvláště co se týče obsahu snímků. Arakiho fotografie nejsou sice srovnatelné s Binkovým dokonalým technickým provedením, zato o mnoho výstižněji zachycují intimitu prvních společných dní novomanželského páru. Divák se stává součástí těchto chvil a je naprosto pohlcen autentickou atmosférou fotografií, zaměřujících se především na okouzlení novomanželů sebou navzájem.

Po smrti manželky Yoko vydává Araki druhou knihu věnovanou jí. Kniha s názvem „Zimní cesta“ obě roviny propojuje. Najednou na fotografiích vystávají paralely předznamenávající smrt Yoko již mnoho let předtím. Podobně jako Alexandra Vajd (ve svém souboru věnovaném mrtvému otci) porovnává Araki snímky zemřelé Yoko s těmi, na kterých Yoko spí a objevuje symboly smrti na snímcích dokumentujících svatební cestu. Minulost, přítomnost i budoucnost v jediném snímku.

Obě knihy se tak nakonec stávají rozloučením Arakiho s Yoko. Po vydání knihy Araki prohlásil: „Po smrti Yoko jsem nechtěl fotografovat nic než život. Ještě dnes, kdykoli kdy zmáčknu spoušť, se cítím být blízko smrti, neboť fotografovat znamená zastavit čas.“ [20]



23/ Nobuyoshi Araki, Sentimentální cesta, 1971

Dívat se na fotografie ze svatební cesty známých mi nepřipadalo nikdy zajímavé. Jejich snímky totiž málokdy zachycují skutečnou atmosféru či náplň cesty. Nemusí se jednat nutně o intimní snímky páru, ale málokterý amatérský fotograf zkrátka dokáže zachytit atmosféru společných partnerských chvil natolik poutavě a evokativně, aby mohly být tyto fotografie hodnotné i mimo okruh bezprostředně zúčastněných.

Fotografie Binka, Arakiho a mnohých dalších fotografií jsou pro diváka hodnotné především tím, že nám asociují naše vlastní zážitky a autenticky zobrazují všeobecně prožívané emoce. Odhalují intimitu a skutečnou atmosféru, se kterou se pak divák může bez obtíží ztotožnit.

Fotografie partnerů a blízkých jsou obvykle silné svou atmosférou, jelikož zobrazují společně prožité chvíle, ať veselé či smutné, jež jsou vesměs emočně nabitě. Výjimkou je konceptuální přístup **Nicholase Nixona** (*1947, Detroit), jemuž se podařilo dosáhnout úplného odosobnění vůči zobrazovaným.

Každý rok mezi lety 1975 – 2005 fotografoval Nixon svou manželku Bebe Brown a její sestry. Ve stejném postoji, na stejný formát, pokaždé v rovnakém pořadí: Heather, Mimi, Bebe a Laurie. Až na výjimky inscenoval portréty vždy do exteriéru. Na fotografiích více než jasně můžeme pozorovat změny okolí, módní změny účesů, oblečení, momentálních nálad, stopy stárnutí ve tvářích portrétovaných či měnící se jednotlivé životní etapy, jako například těhotenství. Fotografie zde naprosto popírají smysl rodinných snímků, kdy se snažíme zachytit jeden konkrétní moment, událost. Portréty sester Brownových představují jakousi konceptuální studii pomalého, nezastavitelného plynutí času. Sestry Brownovy za-

stupují jen jakési objekty, modely pomáhající Nixonovi vyjádřit myšlenku, jejich vztah k fotografovi není vůbec důležitý. Nixon sleduje obecné principy plynutí času a sestry Brownovy, spolu s jeho manželkou, se stávají pouze nástrojem k tomuto účelu.



24/ Nicholas Nixon, Sestry Brownovy, 1975-2005

Partner není jen jedním z nejbližších lidí (kterého si tudíž chceme uchovat pomocí snímků v paměti), představuje rovněž objekt, který je kdykoli po ruce, ochotný trpělivě spolupracovat na lecjakých fotografických projektech či pokusech. Stojí kolikrát u začátků fotografovy kariéry, bývá jeho prvním vděčným modelem. Roku 1936 si Američan **Harry Callahan** (1912-1999) bere za manželku Eleanor Knapp a ta se stává (od r.1938, kdy si Callahan pořizuje svůj první fotoaparát) předmětem většiny jeho snímků. „*Harry věděl, že jsem byla vždy ochotná postát mu modelem, kdykoli, kdekoli. Nebyla jsem žádná profesionální modelka, ale byla jsem tu stále pro něj.*“ [21] Fotografovat se začal učit Callahan sám (až později ho ovlivnila práce Ansel Adamse) a možná právě proto obracel kameru právě ke svému nejbližšímu, trpělivému okolí.

Harry Callahan fotografoval svou ženu neustále: pózující, v dešti či za slunečného dne, doma, při mytí nádobí či ve spánku. Věděl, že neodmítne. Jeho fotografie představují velmi klasicky pojatý obraz ženy, s níž trávil nejvíce času. Odmítal portrétovat na zakázku, zastával názor, že dokáže zobrazit pouze osobu, kterou opravdu zná. Tou osobou se stala právě Eleanor. Přes toto tvrzení zůstávají Callahanovy fotografie Eleanor jejím jakýmsi idealizovaným portrétem.



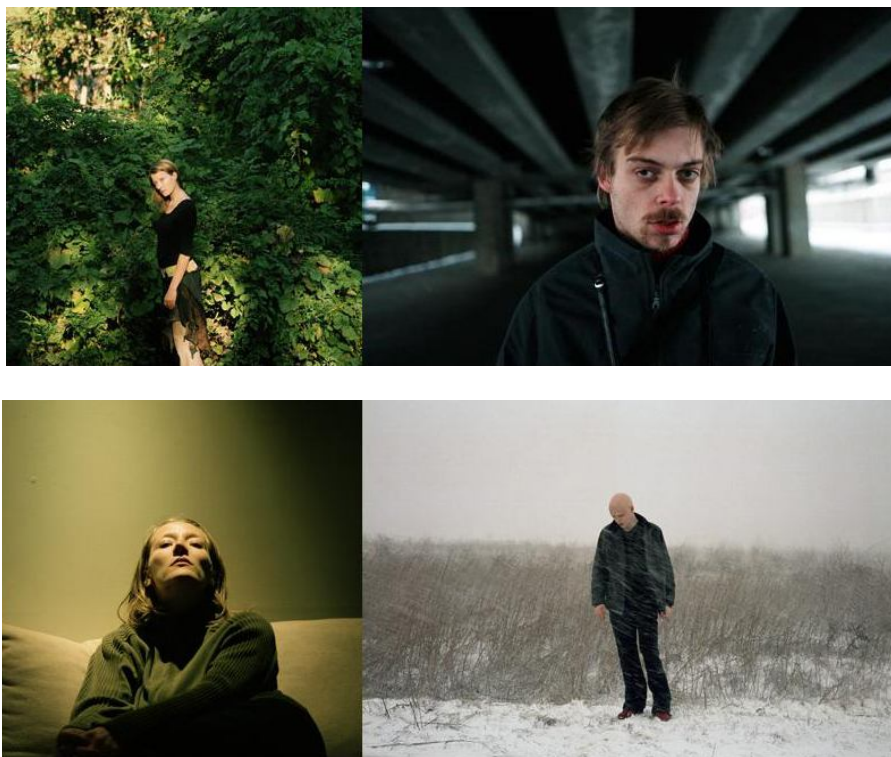
25/ Harry Callahan, Eleanor, Chicago, 1949



26/ Harry Callahan, Eleanor and Barbara, 1954

Opačný důvod vedl k portrétování partnera Hynka Alta a Alexandru Vajd. Pomocí fotografie se tato partnerská dvojice rozhodla lépe navzájem poznat. Ač je možnost poznání partnera skrze fotografii, dle mého názoru, spekulativní, je zajisté dobré se o to alespoň pokusit. Klidné portréty **Hynka Alta** (*1976) a **Alexandry Vajd** (*1971) zobrazují sebe navzájem v nejrůznějších pozicích, prostředích, v toku času. Právě podtržením časové linky a nezařaditelnou neutralitou vybraných prostředí poutají snímky největší pozornost. Alt a Vajd pak snímky náhodně mixují a vytvářejí mezi jednotlivými záběry neexistující paralely a imaginární příběhy.





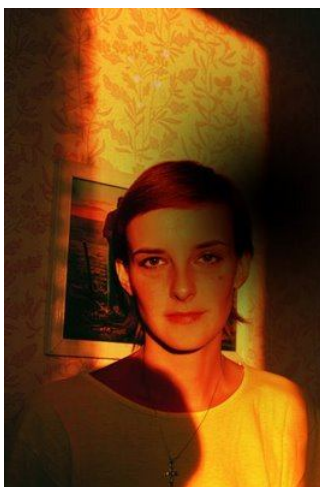
27/ Hynek Alt, Alexandra Vajd, Man Woman (Unfinished), 2001-2007

Alt a Vajd, Čech a Slovinka, dvojice nejen na poli fotografie, ale i v životě. Projekt vznikl spontánně od chvíle, kdy si autoři uvědomili, že se brzy stanou rodiči. Vajd a Alt začali vytvářet momentní snímky sebe navzájem z potřeby poodkrýt nitro partnera, člověka, s nímž se rozhodli žít. Začali tak činit v poslední měsíce jedné fáze jejich života, která je od partnerské dvojice vedla k založení rodiny. Počal vznikat projekt s názvem Man Woman (Unfinished), jehož smyslem rozhodně není dojít k cíli. Nikdy prý není možné partnera úplně a konečně poznat. Hynek Alt a Alexandra Vajd se o to pokoušejí pomocí vytváření partnerského fotografického deníku.

Pokud ale některý fotograf zobrazoval svou partnerku hlavně díky faktu, že ji velmi dobře zná, pak to byl bezpochyby **Seiichi Furuya** (*1950, Japonsko). Pro Furuyu Christine Gössler-Furuya nebyla pouze modelem, múzou, zástupkyní ženství. Christine je na jeho fotografiích reálnou lidskou bytostí, o které Furuya vypráví příběh. Ukazuje její pocity, nálady, problémy, neidealizuje ji. „*Tím, že svou ženu pozoruji, fotografuji, dívám se na její fotografie...tím zároveň objevuji sebe.*“ [22] Komentoval své dílo Seiichi Furuya roku 1979. 7. října, šest let poté, tedy roku 1985, vyskočí Christine Furuy – Gösslerová z okna jejich ber-

línského bytu. Dílo japonského fotografa Seiichi Furuya bylo z velké části především o ní. Brzy po seznámení se vzali, měli spolu syna, začali spolu žít. Pořídili si byt ve východní části rozděleného Berlína. Furuya fotografoval společný každodenní život, deníkovým způsobem zaznamenával jejich soužití. Barevné fotografie se mísí s černo-bílými, blesk na jedné fotografii kontrastuje s jemným denním světlem na jiné. Střípky z běžného - měnícího se života působí přes tento rozličný způsob zobrazení velmi kompaktně a přirozeně. Nevymělkovanost, blízkost k portrétovanému, důvěra... Z fotografií můžeme velmi jasně cítit, že přístup fotografa „zevnitř“ nám odhaluje naprosto jiné situace, než kdyby snímky byly pořízeny profesionálem či zkrátka kýmkoli nezúčastněným, cizím. Respektive by asi ani vzniknout nemohly, jelikož jsou chvíle, pocity, které odkrýváme jen o samotě, popřípadě těm nejbližším. Situace osamění, vyčerpání, depresí, jež Christine prožívala, nemohl zachytit nikdo jiný než ona či Furuya.

Christine se během jejich 7letého vztahu neustále utápěla v depresích a léčila se po různých psychiatrických ozdravovnách. Skrze fotografie se Furuya snažil Christine pochopit, opatrně se k ní přiblížit, pomoci jí. Jeho snímky odrážejí nejen Christininu křehkou duši, ale zároveň Furuyho citlivý přístup k ní. Již za jejího života pořádal Furuya výstavy s fotografiemi Christine. Po její smrti téměř 11 let na tyto pořízené snímky nesáhl. Přes 400 fotografií tak dostalo po její smrti nový význam. Staly se totiž tím, v čem jsou fotografie nostalgickými, ve zobrazení přítomnosti a minulosti zároveň. Jak popisuje Roland Barthes ve své Světlé komoře fotografii jednoho z vrahů Abrahama Lincolna, čekajícího v cele na popravu: „*Tento muž je již mrtvý a tento muž teprve zemře.*“ [23] Furuya tento fakt přítomnosti minulosti podtrhl tím, že tři ze svých vydaných knih nazval „Memories“

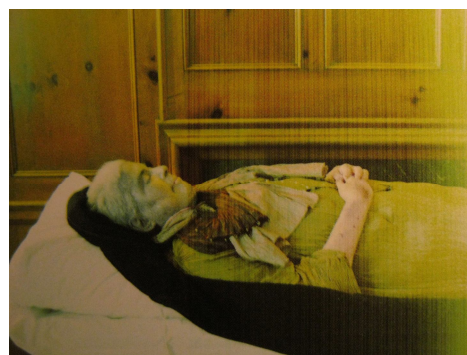


Vzpomínky, postupný odchod i posmrtné snímky své přítelkyně Susan Sontag publikovala nedávno ve své, již výše zmíněné knize, *A Photographer's Life Annie Leibovitz* - fotografka, která byla dlouhou dobu známá převážně svou komerční tvorbou pro časopis *Vanity Fair* či portréty slavných osobností (Leonardo di Caprio, Demi Moore, Rolling Stones). Publikace s názvem *Annie Leibovitz, A Photographer's Life 1990-2005* jí vyšla roku 2006. Kniha je z převážné části tvořena osobními snímky zachycujícími její nejbližší rodinu, rodiče, děti a dlouholetou přítelkyni Susan Sontag. Jak sama říká, neměla původně v plánu podobně laděnou publikaci vydávat, ale „*Po smrti Susan (28.prosince 2004) jsem začala pátrat po fotografiích s ní...bylo to pro mne velmi důležité, jelikož jsem se najednou cítila být jí blíž a usnadnilo mi to rozloučení s ní. Našla jsem spoustu fotografií, na které jsem si nepamatovala a vzpomněla jsem si na tolik zážitků, které už jsem dávno vypustila z hlavy.*“ [24] Leibovitz nejdříve dala dohromady pár fotografií Susan určených pro poslední rozloučení. Postupně z těchto fotografií poskládala celou knihu.

Snímky zachycující soukromí, přirozené, často nelichotivé záběry polonahých těl, rozespalé obličejů či obrázky z nemocnice. Slábnoucí a stále nemocnější Susan. Susan při posledním rozloučení ustrojená v rakvi.

„*Fotografie jsou pokusem spojit se s jinou realitou nebo na ni vznášet nárok,*“ [25] napsala ve své, již citované, knize „*O fotografii*“ sama Susan Sontag. Annie Leibovitz se tedy přirozeně při sestavování knihy snažila naposledy spojit právě se Susan Sontag. Kniha pro ni znamenala osobní rozloučení se Susan, ale jaký význam mají takové snímky pro diváka? Proč má člověk touhu listovat těmito intimními, syrovými a až morbidními fotografiemi cizích lidí? Bezprostřednost těchto snímků nás totiž dokáže vtáhnout. Záběry pořízené osobou zainteresovanou do děje jsou jiné než dokumentární snímky pořízené „zvenčí“. Okrajová či emotivní témata tuto autentičnost ještě zvýrazňují a přitahují tím diváky, přirozeně se zajímající o cizí emoce, ač už šťastné, nebo kolikrát spíše ty tragické.

Divák se chová podobně jako dav seběhnutý kolem krvavého neštěstí na Weegeho snímcích. S husí kůží pozoruje cizí neštěstí, možná zúčastněné lituje, možná je šokován, ale dívat se nepřestává.



29/ Annie Leibovitz, Susan Sontag, 1988, 1992, 1998, 2004

7 FOTOGRAFIE VLASTNÍCH DĚTÍ

Jak již bylo zmíněno v úvodu, rozdíl mezi domácností, partnerskou dvojicí, spolubydlením či jakoukoli jinou formou soužití a rodinou je právě v přítomnosti (či absenci) potomka. Fotografovat své děti je snad tou nejpřirozenější potřebou. Právě narození dítěte je mnohdy tím impulzem, kdy si daná rodina pořídí fotoaparát, kameru či jakékoli médium k zachycení jeho vývoje a růstu. Nefotografovat své potomky by v dnešní době působilo spíše dojmem nezájmu o ně. Osobně neznám žádnou rodinu, která by své děti nedokumentovala. Běžně se spíše setkávám s jevem opačným, kdy je děťátko dokumentováno takřka den po dni a stohy fotografií, detailně zachycujících každý jeho pohyb, již nikoho nezajímají. V dětském věku se ale člověk tak závratně rychle mění, že je to naprosto pochopitelné. Snahu o zachycení této skutečnosti, plynutí času, můžeme sledovat v díle populárního českého fotografa **Jana Saudka** (*1935). Svého druhorozeného syna Davida fotografoval v časovém rozmezí několika let. Přerod dítěte v muže na dyptichu David (1969), jak prosté a přitom děsivě nevyhnutelné. Susan Sontag hodnotí plynutí času na fotografiích takto „*Všechny fotografie jsou memento mori. Fotografovat znamená účastnit se smrtelnosti, zranitelnosti, nestálosti někohu (něčeho) jiného.*“ [26] Jan Saudek se k tématu plynutí času vyjádřil poněkud optimističtěji: „*Můj starý slepý pes už sice nemůže skákat, ale mám jeho fotografii ještě jako štěněte, a tak nebude zapomenut. Věčně bude lítat po zelených lukách svého mládí...*“ [27] Stejně je to i s jeho vlastními dětmi. Děti, jež se k otci dnes nehlásí či s ním řeší nejrůznější soudní spory na fotografiích zůstávají nezměněné, uzamčené v Saudkově snovém světě. Padesátiletý muž bude stále tím malým chlapcem s růží v ústech a právě tento sentiment, pro který jsou fotografie pořizovány je nejzřetelnější na snímcích rychle se měnících dětí.

„*Mé dětství nebylo krásné, bylo to nejhorší období mého života, lidé si často namlouvají, že toto období ponižování a bezmoci je krásné, není tomu tak*“ [28], prohlásil o prvních letech svého života Saudek. Není se čemu divit, vzhledem k válce a pobytu v internačním táboře v Polsku, jímž ve svém dětství prošel. Ale i bez těchto okolností v tomto tvrzení je určitá pravda. Bezmoc a odevzdanost tak můžeme číst i ve tvářích dětí, které Saudek fotografoval. Působivé jsou snímky, kde jsou modelem právě jeho vlastní děti. Saudek je fotografuje jako symbol života či dokumentuje jejich růst. Jednou z jeho nejslavnějších fotografií vůbec je právě ta, kde drží v náručí svého malého syna. (Život, 1966) nebo zachycuje dětské První kroky (1963). Jsou to fotografie divadelně stylizované, ale zároveň evokující okamžiky důležité v životě snad každého z nás.



30/ Jan Saudek, David 1969

Spolupráce americké fotografky **Sally Mann** (*1951) s vlastními dětmi Virginií, Emmett a Jessiem se stala součástí jejich každodenního života. Jak se sama Mann nechala slyšet, obsahovalo jim toto společné systematické fotografování rodinný život, vytvořilo prostor pro hlubší kontakt s jednotlivými členy.

Černobílé snímky, pořízené klasickou metodou mokrého kolódiového procesu na skleněné desky, citlivě zachycují přerod dětí v dospělé, odhalují dětský svět plný objevování, radosti, nálad a snění. Sally Mann zobrazuje své děti v běžných situacích jako je koupání v řece, čtení komiksů, odpočívání nebo naopak, když jsou zraněné, osamělé, objevující svou sexualitu. Konfrontuje dětskou idylu s pohledem dospělých. Sally Mann tak bravurně prolíná fotografickou profesí se svým mateřstvím. „*Můj pohled je pohledem matky, která vidí své děti ve všech situacích: šťastné, mrzuté, krvácející, našťvané, nahé*“ [29], prohlásila o svých snímcích.

Její fotografie působí nejen technicky dokonale, ale zároveň naprosto přirozeně, a ačkoli se jedná o inscenovaný dokument, divák má pocit, že se mu otevírá příběh zkonstruovaný samotnými dětmi. Z části tomu tak také je, děti začaly vnímat ustavičné fotografování jako hru, do které se začaly zapojovat. „*Za ta léta spolupráce mi děti často říkaly, že to takhle nechtějí, že na snímcích vypadají pitomě, začaly si vymýšlet vlastní koncepce. Nebylo by*

ani možné, abych vytvořila takové snímky, pokud by se na vytváření kouzla záběru samy nepodílely. [30]

Sally Mann fotografuje své děti od roku 1984. Roku 1992 vyšly tyto fotografie v knize *Immediate family* (Nejbližší rodina) a prostavily Mann takřka po celém světě.



31/ Sally Mann, *Immediate Family*, 1991, 1987, 1984, 1987

Díky snímkům svých dětí se rovněž stala slavnou izraelská fotografka, matka dvojčat **Elinor Carucci** (*1971). S výtvarnou estetikou a dokonalostí fotografií Sally Mann se mohou měřit jen stěží, pozornost ale rozhodně poutají a to možná právě díky své prostotě.

Na svých fotografiích zachycuje každodenní život běžné matky. Její radosti a starosti. Jak sama říká, po nainstalování snímků v galerii a následných ohlasech zjistila, jak jsou její zkušenosti všeobecné. Stříhání vlasů naštvaných dětí, od marmelády zapatlané dětské obličej, ubrečené s nudlí u nosu - vše dokumentuje pohotově a otevřeně, jak situace přirozeně přicházejí.

„Nastavila jsem fotoaparát a světla v místnosti, kde se děti pohybovaly, ale zbytek už byl na náhodě, na tom, co ony udělají. Bylo to lepší než jim říct, jak se mají tvářit. Byly přirozené a samotnou mě někdy jejich reakce a nápady překvapily, to se nedá předem vymyslet.“[31] Fotografie Carucci jsou ve způsobu zobrazení velmi prosté, působivé jsou díky své osobitosti a tělesnosti. Nahánějí až husí kůži opravdovostí dětských slz, zranění a bolístek.



32/ Elinor Carucci

Podobným tématem, dítětem viděným očima matky, se v Čechách zabývala ve svém souboru IN-TY-MY-TA **Barbora Kuklíková** (*1977). Cyklus fotografií, na kterých se dokumentuje spolu se svou malou dcerkou Terezií, je ale oproti Carruci více jejich společným dialogem. Kuklíková se později věnovala tématu Matky-dcery nadále, ale ač měla fotografka se zobrazovanými jakkoli blízký vztah, zůstává tato druhá kolekce oproti IN-TY-MY-TĚ jen obyčejnými portréty. Síla IN-TY-MY-TY spočívá právě v bezprostředním zobrazení náhodně plynoucích situací. Situací, které se nedají zinscenovat či věrohodně zopakovat, tvrdí Kuklíková stejně jako Carucci.

Fotografie Kuklíkové se mohou zdát jen pouhými banálními obrázky Terezie, snímky však kromě každodenních mateřských problémů a radostí rozehrávají stále aktuální motiv plynutí času a pomíjivosti okamžiku, což je obvykle zároveň hlavním poselstvím snímků vlastních dětí.



33/ Barbora Kuklíková, IN-TY-MY-TA, 2005-2006

Pohled do bezstarostného dětského světa nám vtipně představuje i britský fotograf **Colin Pantall** (*1963). Na svých konceptuálních snímcích *Sofa portraits* zachycuje v různou denní dobu svou dceru Isabell na pohovce u televizoru. Že Isabell sleduje televizi není na první pohled zřejmé, a tak se divák soustředí pouze na její výraz upřený do neznáma. Z těchto rozdílných posedů, výrazů ve tváři, gest můžeme vyčíst konkrétní náladu a rozpoložení koncentrované Isabell.

Život odehrávající se na pohovce v obývacím pokoji je příznačným pro děti dnešní doby, proto toto prostředí působí naprosto adekvátně. Je to jeden z mála momentů, kdy dítě klidně spočívá na jednom místě, a okamžik se tudíž stává ideálním pro fotografování.

Pantallové snímky, připomínající konceptuální záběry Nicholase Nixona, velice milým způsobem poukazují na neúprosně plynoucí čas a konfrontují bezstarostný dětský svět s pohledem dospělých.



34/ Colin Pantall, Sofa portraits

Fotografii dětí se v dnešní době věnuje mnoho autorů. V minulosti se tématu dětí věnoval slavný Lewis Carroll, Julia Margaret Cameron, Helen Lewitt a mnoho dalších. Dnes zaplňují galerie snímky dětí od Vee Speers, Lorety Lux či Terezy Vlčkové, kde děti zosobňují jakýsi symbol čistoty a pohádkové dokonalosti. Téma dětí a dětského světa je nadčasové a poutavé právě pro svou bezstarostnost, hravost a blízkost každému z nás. Přesto je ale pohled na dítě ze strany rodičů něčím výjimečným, odhalujícím, něčím jiným. Děti jsou, na snímcích pořizovanými vlastními rodiči, viděny neidealizovaně, ve všech svých polohách i náladách a přesto stále zahaleny jakousi auroou kouzla dětství. Právě pro tuto opravdovost a na druhé straně neopomenutí idylu dětství, mají snímky vlastních dětí takovou sílu.

Na závěr bych ráda zmínila autorku, která velmi originálně s tématem „dítěte viděného očima rodičů“ pracuje. Je jí polská fotografka **Aneta Grzeszykowska** (*1974). Na bienále Funkeho Kolín roku 2007 představila své rodinné fotoalbum. Místo poslušně zachyceného rostoucího dítěte, dokumentovaného z pohledu rodičů, ale vystavila jen záběry okolních osob a reálií. Samu sebe ze snímků digitálně odstranila. Díky tomuto zásahu popřela tradiční bezbrannou a okolím manipulovanou roli dětského modelu. Obvykle fotografovaný objekt nemá mnoho možností ovlivnit výslednou podobu snímku. Grzeszykowska si svou minulost upravila do podoby, jakou by si přála mít, převykládala ji po svém. Obecně pravdivá historie neexistuje, vždy je podmíněna nějakým výkladem. Svou prací autorka zároveň znovu nastolila otázku pravdivosti fotografie, kterou nemůžeme předpokládat ani u snímků, kde toto považujeme za samozřejmé, u fotografií rodinných.



35/ Aneta Grzeszykowska, Album, 2005

8 VÝZNAM RODINNÝCH ALB

Po rozhovorech s různými známými či členy rodiny jsem došla k závěru, že v podstatě dost dobře nechápu úlohu rodinného alba. Většina rodinných alb, se kterými jsem se setkala, byla pečlivě vedena a následně uschována kdesi v útrobách skříní. Dotyční tázaní často neprojevovali pražádné nadšení nad listováním těmito alby. Nostalgie, smutek, povzdechnutí nad dávno minulými časy. Rodinná alba představovala ve většině jakési strašáky zhmotňující uplynulý čas. Chvilky, které se snažíme natrvalo zachytit, umísťujeme do rodinných alb, jež pak z důvodu, že nám právě tyto krásné (leč minulé) chvíle připomínají, nejsme ochotni otevřít.

Na druhé straně, převážně u starších osob, již vyrovnaných s útrapami minulosti a neúprosným tokem času, rodinné snímky opět vyvolávaly pocit navrácení se do let minulých. Pro starší generaci často fotografie zhmotňují a oživují již dávno mrtvé vzpomínky či osoby. Navozují iluzi, dávají zapomenout na realitu.

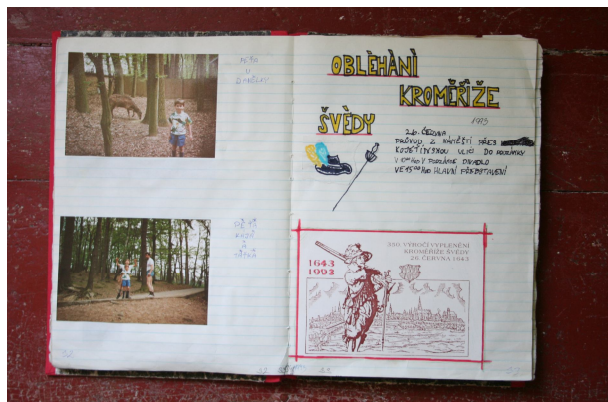
Přes jakýkoli postoj k rodinným fotografiím se naše úložné prostory těmito snímky neustále plní. Díky nim se můžeme dopátrat dávno neexistujících podob nás či našich předků. Bez tohoto obrazového doprovodu bychom se zajisté ochudili o dnes tak jasnou podobu naší minulosti. Co není na fotografii, jako by ani neexistovalo, nebo naopak, slovy již citované Susan Sontag: *„Dnes vše existuje proto, aby to skončilo na fotografii.“*[32]



36/ kufr plný starých rodinných fotografií



38/ běžná alba



37/ improvizovaná dětská alba

ZÁVĚR

V závěru práce bych ráda shrnula několik úvah o rodinných fotografiích v rukou významných fotografů. Rodina je tím nejbližším, co nás obklopuje a co nejlépe známe. Není tedy ničím překvapivým, že spouště fotografů slouží právě za zdroj inspirace.

Rodinné snímky jsou nepochybně těmi nejcennějšími fotografiemi každého z nás, jsou to také jedny z prvních snímků, s nimiž přicházíme do styku. Nezáleží na jejich vnímání okolím či na jejich uměleckých a technických kvalitách. Síla rodinných záběrů spočívá v asociacích, které vzbuzují v samotných aktérech či příbuzných a blízkých zobrazených. Jejich význam pro okolí je až tím dalším, nadstandartním aspektem.

A co je právě tím určujícím, zajímavým na rodinných fotografiích pro nezúčastněného diváka? Rodinné snímky musí být natolik evokativní, aby vzbudily divákovy vlastní vzpomínky, musí zobrazovat osoby z okraje společnosti či postavy jinak vybočující z normálu, osobnosti na vrcholu společenského žebříčku či intimní scény. Takové záběry mohou být atraktivními v obecném slova smyslu. Jejich propojení s autorovou rodinou jim pak dává punc autentičnosti a dotváří tak potřebné napětí.

Rodina byla jedním z prvních a zároveň nejfrekventovanějších témat fotografie. Uchovat si podobu blízkých či vzpomínku na důležitou životní událost bylo přáním lidí odjakživa. Fotografii se tuto touhu podařilo vyplnit. Zpočátku omezeněji, převážně mezi ateliérovými stěnami, později se ale rozšířila natolik, že začalo být běžné dokumentovat téměř vše, celý životní cyklus jedince. S postupem doby, s cenovou dostupností fotoaparátů a s nulovými náklady na pořízení samotných fotografií se rodiny v těchto snímcích doslova topí a eliminace rodinných fotografií je více než žádoucí. Z tohoto důvodu se nemálo současných zákazníků obrací zpět k tradičnějším technikám, převážně ke kinofilmovým fotoaparátům.

Je tedy otázkou, jakým směrem se rodinná fotografie bude ubírat nadále, zda zákazník upřednostní moderní zobrazovací techniky, či si fotografie v rámci rodiny udrží svou výsostnou pozici. Videozáznam shlédneme jednou za čas v klidu domova, ale fotografii máme neustále při sobě, v peněžence, na nočním stolku či na ploše notebooku. Rodinné fotografie jsou nedílnou součástí života každého z nás, dávají podobu naší minulosti, zhmotňují přítomné okamžiky a jsou odkazem dalším generacím. Neboli: „*Rodinné album fotografií vypráví o širší rodině a často je tím jediným, co po ní nakonec zůstalo.*“ [33]

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] BAŇKA, P. *Časopis Fotograf Rodina*, roč. 8, 2009, č. 13. ISSN 1213-9602.
- [2] BAŇKA, P. *Časopis Fotograf Intimita*, 2004, č.4. ISSN 1213-9602
- [3] BARNEY, T. *Photographs, Theatre of manners*. Germany: Scalo Publishers, 1997. ISBN: 3-931141-60-8
- [4] BARTHES, R. *Světlá komora, Poznámka k fotografii*. Praha: Agite/Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.
- [5] BIRGUS, V. *Dvacátý rok Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě Katalog 1*. Praha: KANT, 2010. ISBN: 978-80-7437-020-5
- [6] BUSSARD, K. *So the story goes*. Katalog k výstavě. 1. vyd. Chicago: Art Institute of Chicago, 2006. ISBN: 0300114117.
- [7] LARTIGUE, H. *Jacques Henri Lartigue (The aperture history of photography series)*. USA: Aperture, 1977. ISBN: 0-89381-001-0.
- [8] LEIBOVITZ, A. *A Photographer's Life 1990-2005*. New York: Random House, 2006. ISBN: 0-375-50509-1.
- [9] MADAR, Z. *Slovník českého práva*. 1. vyd. Praha: Linde Praha a.s., 1995. ISBN: 80-85647-62-1.
- [10] MOŽNÝ, I. *Sociologie rodiny*. 2. vyd. Praha: SLON, 2002. ISBN 80-86429-05-9.
- [11] MRÁZKOVÁ, D. a REMEŠ, V. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. ISBN 80-204-0015-X.
- [12] OBČANSKÉ SDRUŽENÍ FUNKEHO KOLÍN. *7. fotografický festival Funkeho Kolín 2007/Rodina*. Katalog k výstavě. ISBN: 978-80-903666-1-9.
- [13] SCHEUFLER, P. *Galerie c.k.fotografů*. Praha: Garda Publishing, 2001. ISBN 80-247-9044-0.
- [14] SCHEUFLER, P. *Fotografické album Čech 1839-1914*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0058-7.

-
- [15] SONTAG, S. *O fotografii*. 1. vyd. Praha: Paseka/Barrister&Principal, 2002. ISBN 80-7185-471-9.
- [16] STEICHEN, E. *The family of man*. New York: The Museum of Modern Art, 2002. ISBN: 0870703412.
- [17] WILLERT, P. *Fenomén deníků v české fotografii*. Bakalářská práce, Univerzita Tomáše Bati, 2008.

SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

- [1] <http://www.aesthetic.gregcookland.com>
- [2] <http://www.altvajd.com>
- [3] <http://www.amateurism.wordpress.com>
- [4] <http://www.americansuburbx.com>
- [5] <http://www.colinpantall.com/>
- [6] <http://www.designboom.com>
- [7] <http://www.elinorcarucci.com>
- [8] <http://www.eloquentnude.org/>
- [9] <http://en.wikipedia.org>
- [10] <http://www.evalabusova.cz/>
- [11] <http://www.fotografnet.cz>
- [12] <http://www.kuklikova.cz>
- [13] <http://www.novyprostor.cz>
- [14] <http://moma.org/>
- [15] www.photo.sittcomm.sk/drzkova_borders.htm
- [16] <http://www.scheufler.cz/>
- [17] <http://the-space-in-between.com>
- [18] <http://www.time.com>
- [19] <http://www.villagevoice.com>
- [20] <http://www.youtube.com>

SEZNAM CITACÍ

- [1] The genius of photography, BBC, We are family, 2006, 25min10s
- [2] SONTAG, S. *O fotografii*. 1. vyd. Praha: Paseka/ Barrister&Principal, 2002. ISBN 80-7185-471-9, s.14
- [3] MOŽNÝ, I. *Sociologie rodiny*. 2. vyd. Praha: SLON, 2002. ISBN 80-86429-05-9, kapitola 7
- [4] MADAR, Z. *Slovník českého práva*. 1. vyd. Praha: Linde Praha a.s., 1995. ISBN: 80-85647-62-1, str. 930
- [5] MOŽNÝ, I. *Sociologie rodiny*. 2. vyd. Praha: SLON, 2002. ISBN 80-86429-05-9, kapitola 7.
- [6] <http://www.evalabusova.cz/>
- [7] SONTAG, S. *O fotografii*. 1. vyd. Praha: Paseka/Barrister&Principal, 2002. ISBN 80-7185-471-9, s.10.
- [8] Výměna manželek: Záhada. Z totálního despoty absolutní pohodář. *Revue.idnes* [online]. 23.9.2009, [cit. 2010-05-15]. Dostupný z WWW: <http://revue.idnes.cz/vymena-manzelek-zahada-z-totalniho-despoty-absolutni-pohodar-p6g-/lidicky.asp?c=A090323_103218_lidicky_ved>.
- [9] KŘÍŽKOVÁ, Martina. Doba kamenná. *Nový prostor*. 2010, 345, s. 9 . Dostupný také z WWW: <<http://www.novyprostor.cz>>. ISSN 1213-1911.
- [10] LEIBOVITZ, A. *A Photographer's Life 1990-2005*. New York: Random House, 2006. ISBN: 0-375-50509-1, úvod
- [11] Richard billingham. *Designboom* [online]. 2001, [cit. 2010-05-16]. Dostupný z WWW: <<http://www.designboom.com/eng/funcclub/billingham.html>>.
- [12] Richard billingham. *Designboom* [online]. 2001, [cit. 2010-05-16]. Dostupný z WWW: <<http://www.designboom.com/eng/funcclub/billingham.html>>.
- [13] The genius of photography, BBC, We are family, 2006, 33min 40s
- [14] Richard Billingham. *ART Now...!* [online]. 13.6.2009, [cit. 2010-05-16]. Dostupný z WWW: <<http://artestigloxxi.wordpress.com/2009/06/13/richard-billingham/>>.

- [15] AVEDON, Richard. REMINISCENCES: PHOTOGRAPHER RICHARD AVEDON. *Time* [online]. 2.6.1997, [cit. 2010-05-15]. Dostupný z WWW: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,986465,00.html>>.
- [16] <http://www.altvajd.com/index.php?id=73&item=text>
- [17] SWANSON, D.W. Larry Sultan's Home Movies. *Home&Amateur* [online]. 29.3.2009, [cit. 2010-05-16].
Dostupný z WWW: <<http://amateurism.wordpress.com/2009/03/29/larry-sultans-home-movies/>>.
- [18] e-mailová korespondence, Jaroslav Kocián
- [19] BAKER, R.C. Leigh Ledare: My Mom's Crotch. *The village voice* [online]. 6.5.2008, [cit. 2010-05-15]. Dostupný z WWW: <<http://www.villagevoice.com/2008-05-06/art/leigh-ledare-my-mom-s-crotch/>>.
- [20] TUYL, Gijs van. This Blog This Blog THEORY: "Nobuyoshi Araki - Life and Death Photography (1997)" . *American suburb* [online]. [cit. 2010-05-16]. Dostupný z WWW: <<http://www.americansuburbx.com/2010/01/theory-nobuyoshi-araki-life-and-death.html>>.
- [21] Eleanor Callahan and Barbara speak . *The New England Journal of Aesthetic Research* [online]. 25.11.2008, [cit. 2010-05-15]. Dostupný z WWW: <<http://aesthetic.gregcookland.com/2008/11/eleanor-callahan-and-barbara-speak.html>>.
- [22] The art of losing love, pt.2: seiichi furuya and christine . *The space in between* [online]. 28.10.2004, [cit. 2010-05-15]. Dostupný z WWW: <<http://the-space-in-between.com/2004/10/28/the-art-of-losing-love-pt2-seiichi-furuya-and-christine-gossler/>>.
- [23] BARTHES, R. *Světlá komora, Poznámka k fotografii*. Praha: Agite/Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8, s.39
- [24] LEIBOVITZ, A. *A Photographer's Life 1990-2005*. New York: Random House, 2006. ISBN: 0-375-50509-1.

- [25] SONTAG, S. *O fotografii*. Praha: Paseka/ Barrister&Principal, 2002. V Platónově jeskyni, s.21
- [26] SONTAG, S. *O fotografii*. Praha: Paseka/ Barrister&Principal, 2002. V Platónově jeskyni, s.20
- [27] MRÁZKOVÁ, D. a REMEŠ, V. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. ISBN 80-204-0015-X
- [28] Jan Saudek – V pekle svých vášní, ráj v nedohlednu, 2007, režie: Adolf Zika
- [29] http://en.wikipedia.org/wiki/Sally_Mann
- [30] The genius of photography, BBC, We are family, 2006, 35min 20s
- [31] Elinor Carruci interview, <http://www.youtube.com/watch?v=IYXLZ5kCtWw>
- [32] SONTAG, S. *O fotografii*. Praha: Paseka/ Barrister&Principal, 2002, s.29
- [33] SONTAG, S. *O fotografii*. Praha: Paseka/ Barrister&Principal, 2002. V Platónově jeskyni, s.14

SEZNAM OBRÁZKŮ

- 1/ André Disdéri, fotografická vizitka
- 2/ posmrtné fotografie
- 3/ secesní rodinná alba
- 4/ digitální fotorámeček
- 5/ internetová fotogalerie
- 6/ Dorothea Lange
- 7/ Eugéne Smith
- 8/ Kateřina Držková, Karin Rolle, Borders
- 7/ Henri Lartigue
- 8/ Henri Lartigue, Paris 1903
- 9/ Robert Frank
- 10/ Annie Leibovitz, Mother and father, 1997
- 11/ Annie Leibovitz, My parents with Ross, 1988
- 12/ Richard Billingham, 1995
- 13/ Petra Steinerová, Táta, 2006
- 14/ Richard Avedon, Jacob Israel Avedon, 1969-1973
- 15/ Alexandra Vajd, Untitled 2003-2004
- 16/ Larry Sultan, Pictures from home, 1982-1992
- 17/ Tina Barney, Theatre of manners
- 18/ Jaroslav Kocián, Rodinný portrét, 2009
- 19/ Leigh Ledare, Mother pulling panties down, 2004
- 20/ Leigh Ledare, Mum and Catch, 2002
- 21/ Edward Weston, 1934-1945
- 22/ Josef Binko, Svatební cesta do Dalmácie, 1910

- 23/ Nobuyoshi Araki, Sentimentální cesta, 1971
- 24/ Nicholas Nixon, Sestry Brownovy, 1975-2005
- 25/ Harry Callahan, Eleanor, Chicago, 1949
- 26/ Harry Callahan, Eleanor and Barbara, 1954
- 27/ Hynek Alt, Alexandra Vajd, Man Woman (Unfinished), 2001-2007
- 28/ Seiichi Furuya, Christine, 1979, 1985, 1986
- 29/ Annie Leibovitz, Susan Sontag, 1988, 1992, 1998, 2004
- 30/ Jan Saudek, David 1969
- 31/ Sally Mann, Immediate Family, 1991, 1987, 1984, 1987
- 32/ Elinor Carucci
- 33/ Barbora Kuklíková, IN-TY-MY-TA, 2005-2006
- 34/ Colin Pantall, Sofa portraits
- 35/ Aneta Grzeszykowska, Album, 2005
- 36/ kufr plný starých rodinných fotografií
- 38/ běžná alba
- 37/ improvizovaná dětská alba